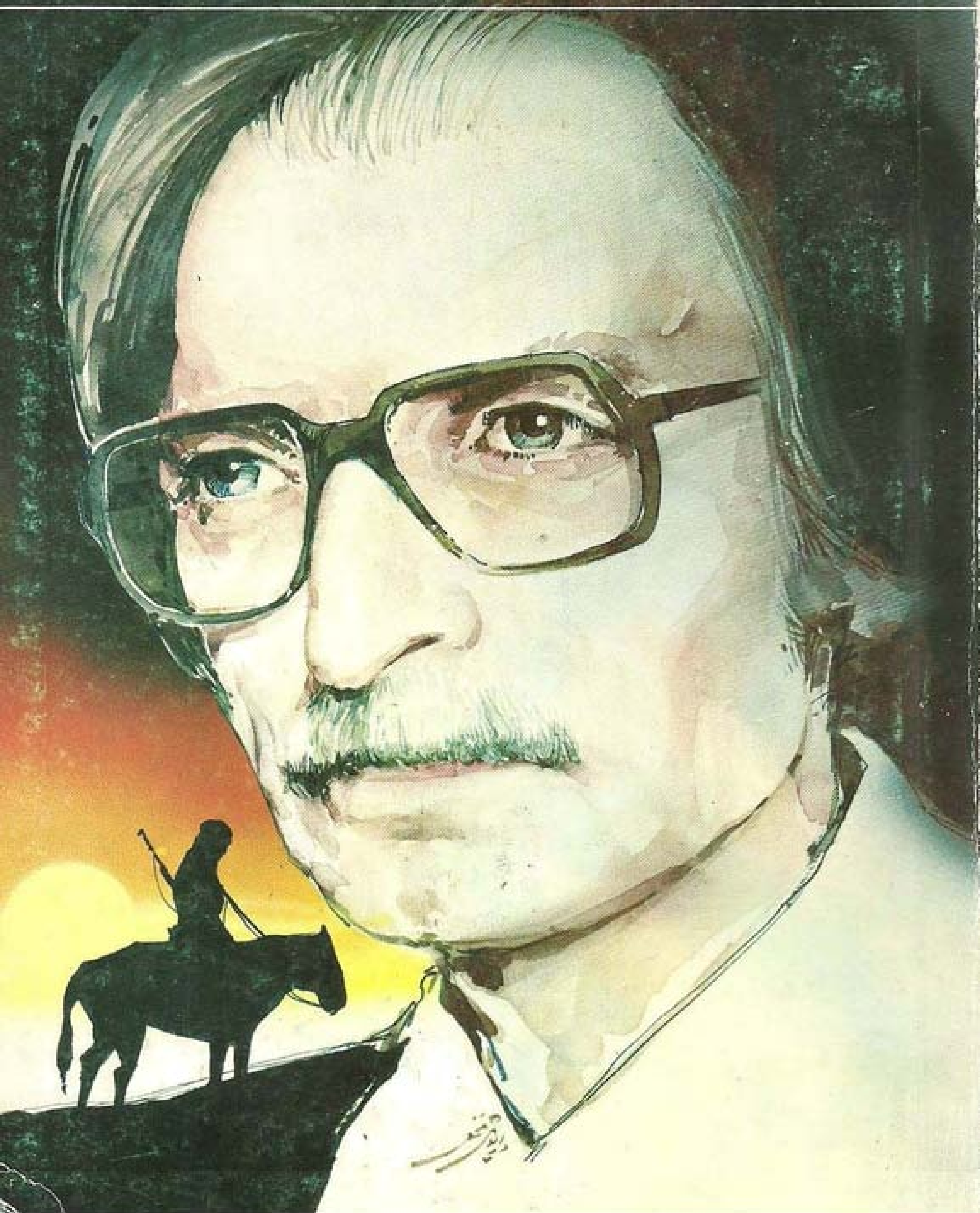
نقد و تفسیر آثار

محمود دولت آبادی

محمدرضا قربانی



نقد و تفسیر آثار محمود دولت آبادی

محمدرضا قربانی

نشر آروین
تهران
۱۳۷۳

نشر اروین

تهران- خیابان فروردین- شماره ۹۸/۱- تلفن: ۶۴۱۲۹۰۶ - صندوق پستی ۱۶۶۵-۱۳۱۴۵

نقد و تفسیر آثار محمود دولت‌آبادی

محمد رضا قربانی

چاپ اول: ۱۳۷۳

تیراژ: ۳۳۰۰

حروفچینی و صفحه‌آرائی: اسکار

لیتوگرافی: لادن

چاپ: اسلامیه

صحافی: آینده‌سازان

فهرست مطالب

سالشمار زندگی محمود دولت‌آبادی

۱۳۱۹ تولد در دولت‌آبادِ سبزوار

۱۳۲۳ گردانیدن نعش‌های گل محمد، خان محمد، بیگ‌محمد و... قهرمانان رمان کلیدر در سبزوار

۱۳۲۵ آغاز تحصیلات ابتدایی

۱۳۲۶ به داستان‌هایی که شمایل‌گردان‌ها و دوره‌گردها و مداحان نقل می‌کنند علاقه‌مند می‌شود؛ آشنایی بانمایش سنتی و بازیگری در تعزیه

۱۳۲۷ آشنایی با دیم‌کاری و دامداری؛ رونویسی کردن نسخه‌های کهنه و فرسودهٔ مربوط به نمایش‌های تعزیه با خط خوانا؛ برای تماشای نخستین فیلم به سینما باغ ملی سبزوار می‌رود.

۱۳۲۸ مطالعهٔ کتاب امیرارسلان نامدار

۱۳۲۹ جستجوی ناخودآگاه در اشکال هنری بومی - فولکلوریک.

۱۳۳۰ تعارض بین برادران بزرگتر و خانواده

۱۳۳۲ پایان تحصیلات ابتدایی

۱۳۳۳ وقوع قتل در ده زادگاه؛ کار در کارخانهٔ پنبه؛ بیماری استئوملیت در پا(بیماری استخوانی)

۱۳۳۴ سفر به مشهد برای معالجه

۱۳۳۵ سفر به عتبات، بازگشت و توقف موقت درتهران

۱۳۳۶ بازگشت به ولایت؛ کار در شهر سبزوار

۱۳۳۷ سفر به مشهد به قصد ورود به آموزشگاه گروهبانی؛ برای دومین‌بار به سینما می‌رود: فیلم ظالم بلا؛ آشنایی با تئاتر

۱۳۳۸ سفر به تهران؛ تماشای فیلم‌های سرنوشت یک

	انسان و پرواز لک‌لک‌ها؛ در همین سال با آثار **آنتوان چخوف** نویسندهٔ نامدار روس و **آثار صادق هدایت** نویسندهٔ بزرگ ایران آشنا می‌شود.
۱۳۳۹	کار در تئاتر پارس لاله‌زار به عنوان رکلاماتور؛ آغاز تمرین داستان‌نویسی و نخستین جرقه‌های نمایشنامهٔ **تنگنا**؛ در همین سال برای اولین و آخرین‌بار به خودکشی فکر می‌کند
۱۳۴۰	شرکت در کلاس تئاتر آناهیتا
۱۳۴۱	بازی در نمایشنامهٔ **شب‌های سفید** اثر داستایوفسکی نویسندهٔ بزرگ روس؛ آغاز داستان‌نویسی به طور جدی و چاپ داستان کوتاه **ته شب**؛ مهاجرت خانواده به تهران
۱۳۴۲	بازی در نمایش **قرعه برای مرگ** اثر واهه کاچا؛ همچنین بازی در نمایش‌های **انیس‌مندو** و **تانیا**؛ نگارش داستان‌های **ادبار** و **هجرت سلیمان**
۱۳۴۳	ترک تحصیل؛ بازی در نمایش **نگاهی از پل** اثر آرتورمیلر؛ مرگ نوراله برادر کوچکتر در سن بیست و یک سالگی؛ نگارش داستان‌های **بیابانی**؛ **پای گلدسته امامزاده شعیب** و **سایه‌های خسته**
۱۳۴۵	آشنایی با احمد شاملو شاعر معاصر ایران؛ سفر به بندرعباس؛ نگارش داستان‌های **سفر** و **بند**
۱۳۴۶	آشنایی با آثار غلامحسین ساعدی نویسندهٔ معاصر ایران؛ بازی در **چوب به دست‌های ورزیل** اثر ساعدی؛ آشنایی با جلال‌آل احمد؛ پایان نگارش **اوسنهٔ بابا سبحان**
۱۳۴۷	بازی در نمایشهای **شهر طلایی** (تدوین جوانمرد) و **قصهٔ طلسم و حریر** و **ماهیگیر**(نوشتهٔ علی حاتمی)؛ نگارش **با شبیرو**، **گاواره‌بان** و **تنگنا**
۱۳۴۸	بازی درضیافت **وعروسک‌ها** اثر بهرام بیضایی؛ سفر

به کاخک خراسان پس از وقوع زلزله در این منطقه و نخستین جرقه‌های داستان بلند **عقیل‌عقیل**؛ آغاز رمان کلیدر؛ پایان نگارش **گاواره‌بان**

۱۳۴۹ ازدواج؛ سفر به کلیدر؛ بازی در سه نمایش پیوستهٔ **مرگ در پاییز** اثر اکبررادی؛ بازی در نمایش **تمام آرزوها**نوشتهٔ نصرت نویدی؛ مطالعهٔ **چنین گفت زرتشت** اثر نیچه

۱۳۵۰ تنظیم و اجرای نمایش **راشومون**(نوشتهٔ آکوتوکاوا)؛ آشنایی با امیرحسین آریانپور؛ پایان نگارش **باشبیرو**؛ نگارش داستان **مرد**

۱۳۵۱ علی، برادرناتنی هنگام رانندگی در جادهٔ هراز به رودخانه پرت می‌شود؛ آشنایی با سهراب سپهری؛ بازی در **حادثهٔ‌درویشی** اثر آرتورمیلر؛ پایان نگارش نمایشنامهٔ **درخت**

۱۳۵۲ سفر به سبزوار به همراه مهدی فتحی، شهاب موسوی‌زاده و محمد رضا لطفی؛ بازی در **چهره‌های سیمون ماشار** اثر برتولت‌برشت؛ بازنویسی داستان **سفر**؛ سخنرانی در دانشگاه تهران؛ نگارش **روز و شب یوسف**؛ بر اساس داستان سفر یک فیلم کوتاه هشت میلیمتری توسط سینما آزاد اهواز و به کارگردانی عبدالله نریموسی ساخته می‌شود که ناتمام می‌ماند؛ همچنین فیلم خاک که براساس آوسنهٔ بابا سبحان توسط مسعود کیمیایی ساخته شده است در این سال بر پردهٔ سینماهای کشور به نمایش در می‌آید.

۱۳۵۳ بازی در نمایش **دراعماق** اثر ماکسیم گورکی؛ دستگیری وبازداشت توسط عوامل سازمان امنیت؛ پایان نگارش **از خم چنبر**، **عقیل‌عقیل** و **دیدار بلوچ** قبل از دستگیری

۱۳۵۴	زندان
۱۳۵۵	زندان
۱۳۵۶	بازگشت از زندان؛ بازبینی آثار نیمه‌کاره؛ درخواست اجازه از دولت‌آبادی برای ترجمهٔ **گاواره‌بان** به زبان آلمانی
۱۳۵۷	پایان نگارش رمان **جای خالی سلوچ**؛ سخنرانی در دانشگاه آزاد تهران؛ سخنرانی در مدرسهٔ عالی پارس
۱۳۵۸	دیدار با بزرگ علوی و گفت وشنود با او(در این گفت وشنود باقرمومنی، محسن یلفانی، ابراهیم رهبر و محمدعلی سجادی نیز شرکت داشته‌اند)؛ سخنرانی در دانشگاه صنعتی شریف به مناسبت روز جهانی تئاتر؛ به عنوان دبیر اول سندیکای هنرمندان و کارکنان تئاتر ایران انتخاب می‌شود؛ اجرای هجرت سلیمان؛ نگارش نمایشنامهٔ **ققنوس**؛ سخنرانی کوتاهی بر مزار پرویز فنی‌زاده هنرمنر فقید سینما؛ انتشار **گاواره‌بان** به آلمانی ترجمه شده توسط دکتر تورج رهنما
۱۳۵۹	انتشار داستان هجرت سلیمان به زبان سوئدی
۱۳۶۰	پایان نگارش فیلمنامهٔ **اتوبوس**؛ مرگ پدر؛ سخنرانی در تئاتر دهقان
۱۳۶۱	آغاز مکاتبه با محمدعلی جمالزاده
۱۳۶۲	پایان رمان **کلیدر** در فروردین ماه
۱۳۶۳	چاپ داستان **مرد** به زبان فرانسه در مجموعهٔ داستان‌های ایرانی
۱۳۶۵	مرگ مادر؛ نگارش **آهوی بخت من گزل**
۱۳۶۸	پایان نگارش جلد نخست **روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورده**؛ انتشار **مانیز مردمی هستیم**؛ شروع ترجمهٔ رمان **جای خالی سلوچ** به آلمانی توسط زیگفرید لطفی؛ سفر به هلند، سوئد، آلمان،

	انگلیس، و فرانسه؛ سخنرانی در سمپوزیوم آمستردام
۱۳۶۹	شروع ترجمهٔ داستان **سفر** توسط دکتر بهمن نیرومند؛ انتشار **هجرت سلیمان** به زبان چینی؛ سفر به آلمان در پاسخ به دعوت خانهٔ فرهنگهای جهان (برلن)
۱۳۷۰	سفر به آمریکا وکانادا و سخنرانی در دانشگاه میشیگان (ایالات متحدهٔ آمریکا) و دانشگاه کوییتز(کانادا)؛ انتشار **آهوی بخت من گزل** به زبان سوئدی
۱۳۷۱	سفر به مونیخ و سخنرانی در سمپوزیوم «ادبیات در گذار به هزارهٔ سوم»؛ انتشار **جای خالی سلوچ** به آلمانی؛ حضور در نمایشگاه کتاب فرانکفورت؛ پایان نگارش **روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورده** جلد دوم؛ انتشار مجموعهٔ مقالات، نقدها، سخنرانی‌ها و گفت و شنودها درکتابی به‌نام **رد**
۱۳۷۲	سفر به آلمان برای سخنرانی دربارهٔ «نویسنده» (تابستان ۱۹۹۳)؛ چاپ داستان **ادبار** به زبان انگلیسی در آمریکا
۱۳۷۳	شروع ترجمهٔ **جای خالی سلوچ** به فرانسه

بـرش افقــی

از نخستین داستان تا جای خالی سلوچ

تــه‌شب نـخستین اثـر دولت‌آبـادی است. در ایـن داسـتـان بـا نـویسنده‌ای بیست‌ساله روبرو هستیم که می‌خواهد نخستین تجربهٔ ادبی خود را با اتکا بـه نخستین تاثیر پذیریهایش از ادبیات داستانی زمان خود به رشتهٔ تحریر درآورد. این داستان با تمامی ضعفهایی که در پرداخت دارد، یکی از صادقانه‌ترین آثـار دولت‌آبادی است که از حیث زبان به آثار هدایت نزدیک می‌شود:

«همیشه اندوه و نفرت، کیف دردآلودی در او ایجاد می‌کرد. کیفی که در آن غرق می‌شد، تا عمقش فرو می‌رفت و به تنهایی می‌پیوست، تنهایی و آرامش، آرامش در شب، در خلوتگاه شب.»

کارنامهٔ سپنج،
صفحهٔ ۱۸ داستان ته‌شب

بااین همه دولت‌آبادیِ بیست‌ساله برخلاف هـدایت، هـمچون نویسندگـان دانای کل گاه و بی‌گاه به نظریه‌پردازی روی می‌آورد:

«در دنیا تنها یک چیز را در صورتی که صاحبش آن را شناخته و به اهمیتش آگه باشد ـ نمی‌توان بود و یا به‌نحوی غارتش کرد. آن اندیشه است...»

صفحهٔ ۱۹ همان کتاب

حضور سنگین نویسنده در ته‌شب، حضوری است که بعدها به شکل یکی از ویژگیهای آثـار دولت‌آبـادی درمـی‌آید و تـا زمـان **روزگـار سـپری‌شده مـردم**

سالخورده پیش می‌رود. علاوه بر این، تم کلی داستان است که بعدها به گونه‌های مختلف در آثار او تکرار می‌شود و در حین این تکرار تکامل می‌یابد.

در داستان **ته‌شب**، کریم شخصیت اصلی داستان را در حال حرکت به سوی مقصدی نامعلوم می‌یابیم. این مقصد نامشخص نقطه‌ای است که شخصیت داستانی (و شاید هم نویسنده) را به سمت خود می‌کشاند. درواقع کریم (نویسنده) روشنفکری است دردمند که بی‌تاب و بیقرار ـ بی‌آنکه بداند از کجا سر درخواهد آورد ـ درپی یافتن حقیقت گام برمی‌دارد و می‌کوشد تا آن را در لایه‌های پنهان واقعیت بیابد. به عبارت دیگر او می‌داند که به حقیقت دست نخواهد یافت مگر آنکه واقعیت را بشناسد و یا به شناختی نسبی از آن دست‌یابد. به هرحال همزمان با آغاز داستان، کریم را می‌بینیم که در حال حرکت است، بی‌آنکه بدانیم از کجا می‌آید و به کجا می‌رود. اما همینکه داستان گسترش می‌یابد درمی‌یابیم که او می‌خواهد با بخش دردمند جامعهٔ خویش ارتباط بگیرد تا با لمس واقعیتهای موجود نقبی به حقیقت زندگی بزند. کریم درواقع بازتاب‌کنندهٔ آرزوهای پنهان نویسنده‌ای است جوان که در آغاز راه می‌کوشد مقصد کلیش را در مسیر پرفراز و نشیبی که پیش رو دارد مشخص کند و در این راستا برخلاف برخی از روشنفکران معاصرش نه از کافه تریاها و محافل پررنگ و ریا و پر جاذبهٔ روشنفکری که از کلبه‌ای حقیر سر درمی‌آورد که مردمی فقیر و تنگدست در آن می‌آسایند. اینجاست که کریم درمی‌یابد راه بس خطیری درپیش گرفته است و با خود می‌اندیشد که آیا به مقصد خواهد رسید؟ و آیا به حقیقت مقصد دست خواهد یافت؟ سرانجام در راه برگشت، نویسنده (کریم) را می‌بینیم که به سمت آینده‌ای مبهم که انگار در پشت تاریکی شب و سرمای گزنده‌ای که بر سرتاسر داستان حاکم است پنهان شده، گام برمی‌دارد.

در داستان **سایه‌های خسته** دولت‌آبادی کاملا به تئاتر نزدیک می‌شود. سایه‌های خسته را می‌توان نمایشی در دوپرده دانست که قسمت اول آن در اتاق نایب می‌گذرد و قسمت دوم در مزرعهٔ وقفی حضرت عبدالعظیم. در این داستان آدمها ـ که هرکدام بار سنگین تنهایی خود را به‌دوش می‌کشد ـ همچون اشباح سرگردان در این کرهٔ خاکی پرسه می‌زنند. چهار شخصیت داستانی: نایب، اکبر، دقان سیستانی و ماشاالله در یک فرصت استثنایی دورهم جمع می‌شوند و نویسنده می‌کوشد تا باتوجه به موقعیتهای اجتماعی و نیز سرنوشتهای متفاوتی

که این چهار شخصیت دارند تحلیلی جامعه شناسانه از وضعیت جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند به دست دهد. داستان **ادبار** نیز مانند **سایه‌های خسته** نمایشی است از واقعیت. نویسنده در این داستان با کنارهم قراردادن «**حال**» و «**گذشته**» می‌کوشد تا تاثیر «**گذشته**» را بر «**حال**» بیان کند. روشی که بعدها به صورت یک فرمول کلی در آثار دولت‌آبادی حضور مدام پیدا می‌کند: **حال ـ گذشته** و **حال ـ آینده**. داستان ادبار با زمان «حال» شروع می‌شود، به «گذشته» رجعت می‌کند، به «حال» برمی‌گردد و به «آینده» نظر می‌دوزد. این روند که در بسیاری از آثار دولت‌آبادی تکرار می‌شود به خوبی وابستگی او را به گذشته بیان می‌کند. می‌توان گفت بخش اعظم شخصیتهای دولت‌آبادی متأثر ازگذشته‌اند و برای آنها «حال» معنایی ندارد جز تفسیر «گذشته» همچنانکه «آینده» معنایی ندارد جز تفسیر «حال»؛ و این از دیدگاه دولت‌آبادی کاملاً طبیعی است، زیرا «حال» در موقعیت «آینده» معنایی جز «**گذشته**» نخواهد یافت:[1]

قضیه از این قرار است که رحمت که مادرزاد غشی است پس از مرگ مادرش بی‌کس و بی‌پناه می‌شود و مردم از روی ترحم او را به کوکب که شیره کشخانه دارد می‌سپارند. کوکب او را می‌پذیرد ولی پس از سالها به امان خدا رهایش می‌کند. رحمت تنها و درمانده در کوچه‌هایی که مردمش همراه با مرغها می‌خوابند پرسه می‌زند و سرانجام راه خانهٔ موقوفهٔ خیرات را درپیش می‌گیرد و در آنجا توی پالان چهارپای غربتیها فرو می‌رود. از دیوار این خانهٔ موقوفه سوراخی به اتاق یکی ازکولیها باز می‌شود که رحمت از طریق آن هماغوشی زن و شوهر کولی را می‌بیند و درنتیجه آتش شهوت در درونش زبانه می‌کشد و برای

۱ـ این دقیقاً نقطه مقابل تفکر اگزیستانسیالیستی است؛ زیرا درنظر اگزیستانسیالیستها تنها «حال» است که معنا دارد و گذشته چیزی است فراموش‌شده که فقط نشانه‌هایی از آن برجا مانده است. درواقع این نحوهٔ تفکر نسبت به «زمان» از نگرش شک‌گرایانهٔ اگزیستانسیالیستها به کل هستی برمی‌خیزد. روکانتن قهرمان رمان تهوع اثر سارتر ابتدا به جهان اطراف شک می‌کند. او درمی‌یابد که احساسش نسبت به اشیاء تغییر کرده است. درواقع این تغییر احساس بیانگر شک اوست نسبت به اشیاء. روکانتن به عنوان یک فیلسوف اگزیستانسیالیست از یک طرف به این کشف نائل می‌شود که همهٔ آنچه که خارج از وجود او قرار دارند اعم از اشیاء و آدمهای دیگر صرفاً ساخته و پرداختهٔ ذهن اوست و با این کشف وجود انسان (خود) را مقدم بر جهان پیرامون می‌داند (اصالت وجود) و ازطرف دیگر ازپی این کشف به کشف دیگری نائل می‌گردد و آن اینکه اگر این قانون (اصالت وجود) تعمیم یابد خود نیز همراه با جهان هستی در مجموعه‌ای قرار خواهد گرفت که ساخته و پرداختهٔ ذهن آدمهای دیگر است. بدین ترتیب نگرش شک‌گرایانهٔ او ابعاد گسترده‌تری می‌یابد که براساس آن روکانتن از یک‌سو تا حد خدایی پیش می‌رود و از سوی دیگر تا سطح یک مخلوق ساده تنزل می‌کند.

فرونشاندن آن به ماده‌خر سفیدی که کنار آخور بسته شده تجاوز می‌کند. حال سؤال این است:

نویسنده‌ای که در آغاز راه داستان **ته‌شب** را می‌نویسد، نویسنده‌ای که در دل سیاه شب و در سرمای زیر صفر و یخبندان شهر تک و تنها در جستجوی واقعیتهای زمانه‌اش حرکت آغاز می‌کند تا از لایه‌های پنهان واقعیتها به حقیقتی راستین برسد چه می‌شود که ناگهان از **ادبار** سر درمی‌آورد؟ پاسخ روشن است. نویسندهٔ **ادبار** نویسنده‌ای است جوان که چند تجربهٔ داستانی را پشت‌سرگذاشته و هرکدام از داستانهایش را با تاثیرپذیری از نویسندگان مورد علاقه‌اش نوشته است: ردپای **هدایت** در ته‌شب؛ و حضور سنگین آثار **چوبک** در ادبار. داستان ادبار از همان آغاز نخستین حکم ناتورالیستی خود را درمورد رحمت صادر می‌کند. نویسنده با طرح مسئلهٔ وراثت در ادبار از رئالیسمی که در داستان ته‌شب جریان دارد دور می‌شود و به ناتورالیسم چوبک می‌رسد:

«مادرزاد غشی و شیرزده بود. از زمانی هم که یادش می‌آمد مادرش نصف آدم بود. زمینگیر زمینگیر، که اگر دماغش را می‌گرفتی جانش درمی‌آمد...»

صفحهٔ ۸ مجموعه داستان لایه‌های بیابانی

داستان **ادبار** حتی در توصیفهایش نیز از ناتورالیسمِ چوبک بی‌بهره نیست. وارد شدن در جزئیات افعال اشخاص داستان گاه به تشریح موشکافانهٔ حوادث جزئی می‌انجامد که بسیار زننده هستند:

«ترکیدن هر جموخ، لبش را به خنده وامی‌کرد و طوری شاد می‌شد که انگار بلایی از کوکب دور کرد. یعنی لحظه‌ها چنان (در موهای کوکب) محو جستن و کشتن می‌شد که آب دماغش غیژ می‌کشید و روی صورت کوکب قیه می‌بست...»

صفحهٔ ۱۱ لایه‌های بیابانی

آثار محمود دولت‌آبادی کارنامه‌ای است که درواقع سیر تحولات فکری او را از لحاظ سیاسی ـ اجتماعی ردیابی می‌کند. به خوبی پیداست که دولت‌آبادی در نخستین گامهای داستان‌نویسی تبحر چندانی نداشته است و با گذشت زمان، اندک‌اندک با فن داستان‌نویسی آشنا شده و کوشیده است تا از ابزاری که دراختیار دارد به بهترین وجه استفاده کند. این تلاش نشان می‌دهد که دولت‌آبادی اگرچه

در ابتدا می‌نوشته تا پاسخی به غریزهٔ ذاتیش (میل به نوشتن) داده باشد، اما درطول چندین سال داستان‌نویسی به تدریج به چگونگی داستان از لحاظ شکل و محتوا بهای بیشتری داده است. باوجوداین به‌طور کلی می‌توان گفت از حدود بیست داستان کوتاه و بلند و رمان که او به رشتهٔ تحریر درآورده است شاید هیچ‌کدام به زیبایی **جای خالی سلوچ** و **کلیدر** نباشند.

اگرچه **ته‌شب** بازتاب نخستین خصوصیات روحی و روانی نویسنده است و درعین حال پرده از چگونگی تمایلات سیاسی ـ اجتماعی او برمی‌دارد ولی تردیدی نیست که دولت‌آبادی در تداوم داستان‌نویسی خود گام به گام دچار سرگردانیهایی در شکل نوشتن و نیز چگونگی انتخاب موضوعات داستانی می‌شود. از این روست که **سایه‌های خسته** را پیرمون یک موضوع بسیار خصوصی به رشتهٔ تحریر می‌کشد و سپس درپی نقدی که **باقر مومنی** برآن می‌نویسد از چاپ مجدد این داستان خودداری می‌کند و درعوض داستان ناتورالیستی **ادبار** را در چهارمین چاپ مجموعه داستان **لایه‌های بیابانی** می‌گنجاند.

لایه‌های بیابانی علاوه بر **ادبار**، سه داستان دیگر را شامل می‌شود که عبارتند از **بند**، **پای گلدستهٔ امامزاده شعیب** و **بیابانی**.

در داستان **بند** باقر پدر اسداله که قصد دارد برای یافتن کار مناسب به مازندران برود دست پسرش را می‌گیرد و نزد میرزا مظفر می‌برد که زیرنظر او به کار قالیبافی مشغول شود و از مزد اسداله ماهانه سی‌چهل تومان برای او بفرستد و مابقی را به جای خورد و خوراک و جای خواب و دوا و درمان اسداله بردارد و اگرهم چیزی از دستمزد باقی‌ماند، پس‌انداز کند. درپی این قراردادِ لفظی که بین باقر و مظفر منعقد می‌شود، اسداله سالهای سال تحت سخت‌ترین شرایط برای میرزا مظفر کار می‌کند و درطی این مدت رفته‌رفته به پادرد مبتلا می‌شود و سرانجام روزی به تنگ می‌آید و به خانهٔ عمویش عبدالحمید پناهنده می‌شود ولی عمویش از ترس آنکه مبادا اسداله سربارش شود او را دوباره به میرزا مظفر می‌سپارد. میرزا مظفر که به‌شدت از دست اسداله به خشم آمده او را با شلاق سیمیش به شدت کتک می‌زند و وقتی که می‌بیند اسداله از حال رفته است دست از سرش برمی‌دارد و به اتاق خود می‌رود. نیمه‌شب دل‌نگران پشت دکان می‌رود و وقتی مطمئن می‌شود که اسداله زنده است از روی ترحم برایش نفت

می‌برد تا او با روشن کردن بخاری نفتی خود را گرم کند. اما اسداله با به خاطرآوردن گذشته و آنچه که طی سالها و بویژه آن شب برسرش آمده بوده است تصمیم می‌گیرد به هرقیمتی شده خودش را از کف چسبندهٔ آن دکان بکند و جانش را درببرد. از این‌رو از جای برمی‌خیزد و پس از آنکه دکان مظفر را با تمام قالیها و قالیچه‌هایی که در آنجا به دار است آتش می‌زند به سرعت از خانهٔ میرزا مظفر می‌گریزد و در قهوه‌خانه، خودش را به یک ماشین باری می‌رساند، به پشت آن می‌خزد و لابلای دو عدل پنبه مخفی می‌شود و بدین ترتیب برای همیشه از چنگ میرزامظفر می‌گریزد.

اگر به سیر حوادث داستانی بند و نیز به روابط میان شخصیتها و حوادث از یک‌طرف و روابط بین شخصیتها و محیط پیرامون ازطرف دیگر نظری بیندازیم درخواهیم یافت که این داستان برمبنای ساختاری ناتورالیستی پی‌ریزی شده است. این درحالی است که آخرین حادثهٔ اصلی داستان، یعنی به آتش کشیده‌شدن کارگاه قالی‌بافی وتیزگریز اسداله، درواقع گریزی است که نویسنده از ناتورالیسم به رئالیسم می‌زند. از این‌روست که حادثهٔ پایانی داستان رو به ضعف می‌گذارد و حالتی شعارگونه می‌یابد. این ضعف ناشی از یک ناهماهنگی میان رابطهٔ حادثهٔ پایانی با دیگر حوادث داستان است که خود حاصل فرار نویسنده از خویشتن می‌باشد. داستان بند علی‌رغم آنکه بر استعداد و توانائیهای سرشار نویسنده‌ای بیست‌ساله صحه می‌گذارد، عدم استقلال فکری او را نیز کاملا آشکار می‌کند. تردیدی نیست که بند داستانی است ناتورالیستی. اما واقعیت این است که نویسنده از ناتورالیسم اثر خود شرمنده است و می‌کوشد تا با به آتش‌کشیدن کارگاه قالیبافی توسط اسداله و فرار او از خانهٔ میرزا مظفر حکم ناتورالیستی اثرش را درمورد اسداله خنثی کند. درواقع زمانی که داستان رو به پایان می‌گذارد نویسنده احساس می‌کند جهانبینی اجتماعی مورد علاقه‌اش با جهانبینی اجتماعی‌ای که در داستان درحال شکل‌گرفتن می‌باشد در تضاد است؛ از این‌رو مانع از پایان‌بندی طبیعی داستان در همان چهارچوبی می‌شود که شکل‌گرفته و این به داستان لطمه می‌زند. دولت‌آبادی در داستان بند ارزشهای داستانی را فدای ملاحظات سیاسی ـ اجتماعی می‌کند و نیز فدای وسواسها و حساسیتهای خود. او می‌خواهد که اثرش دارای یک جهانبینی اجتماعی رئالیستی باشد ولی داستانی که می‌نویسد انگار با جهانبینی مورد علاقهٔ

نویسنده سر ناسازگاری دارد. علت چیست ؟ به‌طور یقین می‌توان به این نتیجه دست‌یافت که دولت‌آبادی در آن سنین هنوز فاقد جهانبینی عمیق است.او میل دارد اثری که می‌نویسد در چهارچوب جهانبینیِ اجتماعیِ رئالیستی شکل بگیرد اما برخلاف تمایلی که دارد آثاری خلق می‌کند که تجربیات عینی و ذهنی او را بازمی‌تاباند نه تمایلات و علائق اجتماعی او را.

مهمترین رگه‌های ناتورالیستی داستان بند ـ که می‌تواند پیوند عمیقی با نخستین تاثیرپذیریهای نویسنده از آثار نویسندگانی چون زولا و چوبک در آن دوران داشته باشد ـ درنقش سرنوشت‌ساز محیط و شرایط زندگیِ اسداله تجلی می‌یابد. اسداله، جوان هیجده‌ساله که تحت شرایط محیطی به کچلی و پادرد مبتلا شده زیباترین دورهٔ زندگیش ـ کودکی ـ را بی‌آنکه‌واقعاً آن را تجربه کرده باشد پشت‌سر می‌گذارد و می‌رود تا در کارگاه قالی‌بافی میرزا مظفر جوانیش را نیز ازدست بدهد. اسداله که تحت شرایط سخت زندگی و محیط تمامی تمایلات عاطفیش بیرحمانه سرکوب می‌شود، طبیعی است همان راهی را برود که پدرش باقر درپیش گرفت: آوارگی، دربدری، بی‌خانمانی و شاید هم که مرگ. اما او با آتش‌زدن کارگاه قالیبافی و فرار پیروزمندانه‌اش از خانهٔ میرزا مظفر راهی را می‌رود که با باورهای ناتورالیستی فاصلهٔ عمیقی دارد.

خیلی ساده یک نویسنده می‌تواند معیار ارزیابی خود از جامعه و ساختار آن را براساس سه موضوع محیط و شرایط زندگی و وراثت قرار دهد.

از دید چنین نویسنده‌ای فرد را نمی‌توان شناخت مگرآنکه اطلاعات دقیقی از شرایط زندگی، چگونگیِ طبیعت محیط و چگونگی تاثیرپذیریهای ژنتیکیش داشته باشیم. حال طبیعی است که وقتی نویسنده با این دیدگاهِ اجتماعی دست به نوشتن می‌زند، شخصیتهای داستانیش در پیچاپیچ سلسلهٔ حوادث به یک نقطهٔ معین که از پیش برایشان تدارک دیده شده خواهند رسید که این نقطهٔ معین خواه و ناخواه دیدگاه فلسفی نویسنده را به بار می‌نشاند. دیدگاهی که عمیقاً گره در معیارهای ارزیابی او از جامعه دارد. به عبارت بهتر وقتی ازنظر نویسنده:

الف ـ فرد تحت‌تاثیر شرایط زندگی و محیطش ساخته می‌شود.

پس: محیط و شرایط زندگی در آیندهٔ او نقش تعیین‌کننده‌ای خواهند داشت و او را به سمت معلومی سوق خواهند داد.

ب ـ وقتی فرد تمامی یا بخشی از خصوصیات روحی و روانی والدینش را

به‌دوش می‌کشد.

پس: وراثت در آیندهٔ او نقش بسزایی خواهد داشت.

بنابراین می‌بینیم که دیدگاه اجتماعی نویسنده دیدگاه فلسفی او را می‌سازد؛ و نویسنده‌ای هم که جهانبینی اجتماعیش براساس تاثیر محیط و شرایط زندگی و وراثت شکل گرفته باشد در نگرش فلسفیش به نوعی سرنوشت‌گرایی می‌رسد: سرنوشت‌گرایی ناتورالیستی؛ و گریزی از این ندارد. چنانچه رحمت در داستان ادبار و باقر در داستان بند بناگزیر تسلیم سرنوشتشان می‌شوند اما اسداله علی‌رغم نوع شخصیت‌پردازی ناتورالیستی‌ای که از او شده در حادثهٔ پایانی داستان بدون هیچ‌گونه زمینهٔ قبلی ناگهان با یک عکس‌العمل غیرمنطقی در مقابل عمل میرزا مظفر که وی را با شلاق سیمیش به سختی کتک می‌زند دکان را به آتش می‌کشد و پیروزمندانه از محیطی که سالها در آن زندگی کرده بوده است می‌گریزد تا بلکه بدین وسیله نویسنده از اتهام اعتقاد به سرنوشت‌گرایی (و شاید هم بیهوده‌گرایی) فرار کند. گریزی بیهوده؛ زیرا تا آنجا که از آثار دولت‌آبادی برمی‌آید سرنوشت‌گرایی در ژرفای ذهن او ریشه دارد؛ از این‌روست که پس از بند، بار دیگر در داستانهای **پای گلدستهٔ امامزاده شعیب** و **سفر** ونیز سالها بعد **در رمان روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورده** از دل اثر سر برمی‌آورد؛ با این تفاوت که سرنوشت‌گرایی ناتورالیستی نویسنده به سرنوشت گرایی سمبولیک تغییر می‌یابد.

داستان **پای گلدستهٔ امامزاده شعیب** از این قرار است که در شبی طوفانی که باد در گلدستهٔ امامزاده تنوره می‌کشد، و در موسمی که به‌خاطر شرایط آب و هوایی هیچ‌کس ممکن نیست که برای زیارت امامزاده ـ آنهم در شب ـ به کوهپایه بیاید ناگهان زنجیر در به‌صدا درمی‌آید و سید داور درکمال حیرت صدای زنی را از پشت در تشخیص می‌دهد. زن التماس‌کنان از او می‌خواهد که پناهش بدهد و سید داور که می‌بیند او در تاریکی شب و سرما و طوفان گرفتار آمده است، در را باز می‌کند و زن که عذرا نام دارد بی‌درنگ خودش را به زیر کرسی می‌اندازد. وقتی لرزش تنش فرو می‌نشیند به سید داور می‌گوید که از جور سید مراد اربابش فرار کرده‌است. سید داور از خلال حرفهای او می‌فهمد که سید مراد زن را از کودکی بزرگ کرده و برسر هرموضوع پیش‌پا افتاده‌ای او را شلاق می‌زده و یا

خیلی که ارفاق می‌کرده به باد دشنامش می‌گرفته و بدتر آنکه همه‌جا چو انداخته بوده که عذرا دیوانه است. به هرحال سید داور برای آنکه عذرا آن‌شب بر او محرم شود وی را به عقد خود درمی‌آورد. صبح وقتی عذرا سرگذشت زندگی خود را برای سید داور تعریف می‌کند و شناسنامه‌اش را نیز به او نشان می‌دهد، سید داور در بهت و ناباوری درمی‌یابد که عذرا خواهرش است و از این‌رو با ناراحتی از جایش بلند می‌شود و به عذرا می‌گوید که می‌رود شهر تا از امام وقت‌فتوا بگیرد. سپس بیرون می‌رود و در رابسته و از پشت قفل می‌کند. عذرا گیج و مبهوت کنج دیوار خشکش می‌زند. او که به هیچ‌وجه نمی‌تواند معنای حرکات سید داور را درک کند دیوانه‌وار می‌کوشد تا راهی به بیرون بیابد و چون موفق نمی‌شود از پله‌های گلدستهٔ امامزاده بالا می‌رود و از بالاترین نقطه، خودش را به پایین پرتاب می‌کند و بدین ترتیب جان می‌سپارد.

در داستان **پای گلدستهٔ امامزاده شعیب** دولت‌آبادی ـ خواسته یا ناخواسته ـ برای پرتاب کردن شخصیت داستانیش از «حال» به «گذشته» از پدیدهٔ **تصادف** به عنوان اصلیترین قانون حاکم بر سرنوشت عذرا استفاده می‌کند و از این‌رو سرنوشت‌گرایی نویسنده که در داستانهای **ادبار** و **بند** ابعادی ناتورالیستی دارند، جلوه‌ای سمبولیک به خود می‌گیرد. به‌نظر می‌رسد که اگرچه دولت‌آبادی در داستان بند می‌کوشد تا با این تمایل مبارزه کند ولی جز در کلیدر و جای خالی سلوچ نمی‌تواند باور خود به این مقولهٔ فلسفی را به‌طور کلی مهار کند؛ اگرچه حتی در کلیدر نیز نغمه‌ای هرچند ضعیف و گذرا از سرنوشت‌گرایی را در شخصیت بلقیس می‌یابیم زمانی که او می‌گوید:

«این سرنوشت من است. این قسمت من است. پیشانیم گواه چنین می‌دهد. این قسمت من است از این زندگی بی‌افسار، بی‌اختیار. بگذار قرار بگیرد؛ بگذار تا قرار بگیرد دمی، اگرچه مثل غربیان. این قسمت من است. این قسمت من است و طالع پسرانم.» ص ۲۱۱۴ کلیدر

علی‌رغم آنکه دولت‌آبادی در فراز و نشیب آثارش سرانجام به نثر و زبان دلخواه خود، دست می‌یابد و در این راستا توانایی شگفت‌انگیزی از خود نشان‌می‌دهد و حتی با خلق اثر بزرگی چون کلیدر روح تازه‌ای به زبان فارسی می‌دمد اما سیر آثارش نشان می‌دهد که او در جهانبینی خود همواره بین «اراده» و «سرنوشت» در نوسان بوده است. اوج اراده‌گرایی نویسنده را می‌توان در قهرمانان

کلیدر ـ مدیار و گل‌محمد ـ جستجو کرد. اگرچه این اراده‌گرایی با جلوهٔ رمانتیکی‌ای که می‌یابد قهرمانان کلیدر را به سمت ورطه‌های هولناکی می‌کشاند اما در همین ورطه‌های هولناک، قهرمان می‌تواند که انتخاب کند: مرگ یا زندگی را. گل‌محمد می‌تواند با دریافت امان‌نامه از دولت، خود را از مهلکه‌ای که در آن قرار گرفته دربرد. این دیگر با اوست که تصمیم بگیرد بجنگد و در این جنگ کشته شود؛ و یا امان‌نامه دریافت کند و به زندگیش ادامه دهد. سرنوشت هیچ‌گونه دخالتی در آنچه که گل‌محمد می‌تواند درپیش داشته باشد ندارد. این گل‌محمد است که باید اراده کند؛ و این ارادهٔ اوست که باید انتخاب کند. و اما اوج سرنوشت‌گرایی نویسنده در **روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده** تجلی یافته است که درجای خود به آن خواهیم پرداخت. به هرحال برگردیم به پای گلدستهٔ امامزاده شعیب. در این داستان اطلاعات زیر را داریم:

۱ـ مردی تنها در امامزاده شعیب اتاقی دارد و زندگی ساده و بی‌تحرکی.

۲ـ امامزاده شعیب به‌خاطر شرایط جوی خاصی که دارد معمولا در فصلهای تابستان و بهار بیشتر زوار دارد؛ بنابراین به‌خاطر سختیهای راه و سرمای طاقت‌فرسا و برف و این حرفها در فصل سرما کمترکسی به زیارت امامزاده می‌آید.

۳ـ داستان در فصل سرما جریان می‌یابد و سید داور که والی امامزاده است پای گلدستهٔ امامزاده تنها در اتاقش نشسته است و البته شب‌هم هست.

داستان از این لحظه وارد حوادث خود می‌شود:

حادثهٔ ۱ـ عذرا که از جور اربابش سید مراد به‌تنگ آمده است از خانهٔ او می‌گریزد.

حادثهٔ ۲ـ همزمان با تاریکی شب، باد شدید و سرمای طاقت فرسا عذرا سر از امامزاده‌شعیب در می‌آورد(تصادف)

حادثهٔ ۳ـ عذرا که گرفتارباد و سرمای کشنده و تاریکی شب شده‌است ناگزیر به سید داور پناهنده می‌شود.

حادثهٔ ۴ـ سید داور عذرا را در اتاقش پناه می‌دهد.

حادثهٔ ۵ـ همان‌شب سید داور عذرا را به عقد خود درمی‌آورد.

حادثهٔ ۶ـ صبح متوجه می‌شود که عذرا خواهر اوست.

حادثهٔ ۷ـ سید داور به شهر می‌رود تا از امام جمعه کسب تکلیف کند.

حادثهٔ ۸ـ عذرا دچار جنون آنی می‌شود و درنتیجه به بالاترین نقطهٔ گلدسته می‌رود و خود را به پایین پرتاب می‌کند و بدین ترتیب کشته می‌شود.

در بررسی روابط علت و معلولی حوادثِ فوق می‌توان دریافت که ستون اصلی حوادثِ داستان، حادثهٔ شماره ۲ است؛ زیرا اگر این حادثه از داستان حذف شود عذرا چه‌بسا تا آخر عمر هرگز با سید داور (برادرش) برخورد نکند. حادثهٔ ۲ درواقع علت‌العلل حوادث بعدی داستان است و بار اصلی همهٔ حوادث بعدی تا خودکشی عذرا را به‌دوش می‌کشد و نکتهٔ اساسی نیز اینجاست: این حادثه که علت حادثهٔ بعد و نیز علت همهٔ حوادث بعدی است خود معلول حادثهٔ قبلیش نیست و از این‌رو روابط علت و معلولی حوادث در منطق رئالیستی زیرسؤال می‌رود. پس درمی‌یابیم که روابط علت و معلولی حوادث داستان در یک چهارچوب رئالیستی قابل تفسیر نیست و برای بررسی این روابط باید معیارهای دیگری را درنظر گرفت. حادثهٔ ۶ نیز همچون حادثهٔ ۲ ضمن آنکه علت حادثهٔ ۷ است، خود معلول حادثهٔ ۵ نیست. برای روشنتر شدن مطلب می‌توانیم اینطور بگوییم:

حادثهٔ ۲ درواقع باعث می‌شود که عذرا به امامزاده شعیب و به سید داور پناه ببرد تا از گزند باد و سرمای شدید و تاریکی شب در امان بماند؛ پس این حادثه علت پناهنده شدن عذرا به سید داور است، یعنی علت حادثهٔ ۳؛ اما حادثهٔ ۲ معلول فرار عذرا از خانهٔ اربابش نیست. یعنی در منطق رئالیسم نمی‌توانیم بپذیریم که چون عذرا از خانهٔ سید مراد گریخته درست همزمان با تاریک شدن هوا و در آن باد و سرما به امامزاده شعیب رسیده‌است. درحالی‌که در منطق سمبولیسم این رابطهٔ علت و معلولی قابل تفسیر است. بدین معنا که:

حادثهٔ ۱ـ عذرا از خانهٔ سید مراد می‌گریزد

پس:

حادثهٔ ۲ـ در تاریکی شب و باد و سرمای شدید به امامزاده شعیب هدایت می‌شود

سؤال: چرا؟

پاسخ: برای آنکه عذرا ناچار شود به سید داور پناهنده شود

سؤال: چرا عذرا باید ناچار شود؟

پاسخ: برای اینکه سید داور برادر اوست و این‌دو باید به یکدیگر برسند

سؤال: چرا باید این‌دو به یکدیگر برسند؟
پاسخ: برای آنکه سرنوشت چنین مقرر کرده است.

همهٔ آنچه ازنظر گذشت، روابط علت و معلولی داستان را که ریشه در حوادث ماورالطبیعه دارد از حادثهٔ ۱ تا حادثهٔ ۵ تفسیر می‌کند. درواقع از حادثهٔ ۵ به‌بعد داستان وارد مرحلهٔ دوم خود می‌شود که مرحلهٔ نهایی است:

حادثهٔ ۵ـ سید داور عذرا را به عقد خود درمی‌آورد.

این حادثه معلول حادثهٔ قبل است (زیرا سید داور به این دلیل عذرا را به عقد خود درمی‌آورد که به خانه راهش داده و لازم است که او را با خود محرم کند) ولی علت حادثهٔ بعد (۶) نیست:

حادثهٔ ۶ـ سید داور متوجه می‌شود که عذرا خواهر اوست.

در اینجا نمی‌توانیم بگوییم که علت خواهر و برادر درآمدن عذرا و سید داور این است که آن‌دو در حادثهٔ ۵ به عقد یکدیگر درآمده‌اند. در این مرحله نیز می‌بینیم که از منطق رئالیستی داستان‌نویسی در بررسی روابط علت و معلولی این حوادث کاری ساخته نیست. این مرحله هم تنها با معیارهای سمبولیک قابل تفسیر است:

حادثهٔ ۵ـ سید داور عذرا را عقد می‌کند

پس:

حادثهٔ ۶ـ آنها خواهر و برادر درمی‌آیند

سؤال: چرا باید آنها خواهر و برادر باشند؟

پاسخ: برای آنکه سید داور ناچار شود برای جلوگیری از فاش‌شدن مسئلهٔ عقد خود و خواهرش در را از پشت بر روی عذرا قفل و زنجیر کند و به شهر برود تا از امام وقت فتوا بگیرد.

سؤال: چرا باید سید داور ناچار شود که به شهر برود؟
پاسخ: برای اینکه عذرا در یک وحشت و جنون آنی دست به خودکشی بزند
سؤال: چرا باید عذرا خودکشی کند
پاسخ: برای اینکه سرنوشت چنین مقرر کرده است.

بدین ترتیب می‌بینیم که در داستان پای گلدستهٔ امامزاده شعیب میان شخصیتهای داستانی و حوادث رابطهٔ مرموزی حاکم است که داستان را به سمت

مشخصی هدایت می‌کند. این داستان ما را به‌یاد داستان سمبولیک **لاله** از **صادق هدایت** می‌اندازد که در آنجا نیز دختربچه‌ای که بعد نام لاله به خود می‌گیرد در شبی سرد به خداداد که سالهاست در کلبه‌ای واقع در سرراه جادهٔ مازندران گوشهٔ عزلت گزیده، پناهنده می‌شود. دولت‌آبادی از مایه‌های سمبولیک درجهت گسترش داستان پای گلدستهٔ امامزاده شعیب به خوبی استفاده کرده است، اما ازآنجاکه هنوز از یک جهانبینی اجتماعی و فلسفی عمیق برخوردار نبوده این اثر را بدون یک تم قوی و ماندگار رها کرده است.

در داستان **بیابانی**، چهارمین ـ و آخرین ـ داستان از مجموعه داستان **لایه‌های بیابانی**، دولت‌آبادی یک گام به ادبیات خاص خود نزدیک می‌شود. این داستان اگرچه اثر برتر دولت‌آبادی نیست اما می‌توان گفت که نخستین پلهٔ نردبانی است که او به واسطهٔ آن راه ترقی را تا رمانهای **جای خالی سلوچ** و **کلیدر** می‌پیماید.

ذوالفقار که نمی‌تواند طلب خود را از اربابش الهیار بستاند، از او به عدلیه شکایت می‌برد. عدلیه گروهبانی را همراه ذوالفقار می‌فرستد تا الهیار را جلب کند؛ اما الهیار که در قهوه‌خانه به ورق‌بازی مشغول است نسبت به گروهبان بی‌اعتنایی نشان می‌دهد و وقتی هم که گروهبان حکم جلب رابه اونشان می‌دهد، الهیار با گستاخی بیش‌از حدی برگه را پاره می‌کند و دور می‌ریزد. گروهبان گزارشی علیه او تهیه می‌کند ولی چیزی نمی‌گذرد که الهیار نظر گروهبان را به‌نفع خود تغییرمی‌دهد. در عدلیه نیز وقتی ذوالفقار قراردادی را که برای کار بین او و الهیار منعقد شده به رئیس عدلیه نشان می‌دهد، الهیار ادعا می‌کند قرارداد را او امضا نکرده و درواقع امضایش را جعل کرده‌اند. بعد دونفر از قوم و خویشان ذوالفقار ادعای الهیار را تایید می‌کنند.

در این داستان چگونگی ساختار اجتماعی مهمترین عامل تعیین‌کنندهٔ سرنوشت انسان معرفی می‌شود. دولت‌آبادی در داستان رئالیستی بیابانی همچون دیگر نویسندگان رئالیست می‌کوشد تا با تکیه بر چگونگی روابط میان افراد جامعه دست به یک تحلیل اجتماعی بزند و برای دستیابی به این هدف شخصیتهایی را از خاستگاههای متفاوت اجتماعی برمی‌گزیند که عبارتند از:

۱ـ الهیار، نمایندهٔ قشر زمیندار.

خصوصیات اجتماعی: بی‌بندوبار، دروغگو و کلاهبردار، اهل زدوبند، قلدر و مال‌مردم‌خور.

۲ـ ذوالفقار، نمایندهٔ قشر رنجدیده و زحمتکش.
خصوصیات اجتماعی: فقیر و درمانده، ناتوان در دفاع از حقوق خویش و درنتیجه تحت ستم.

۳ـ رئیس عدلیه نمایندهٔ دستگاه قضایی.
خصوصیات اجتماعی: خشک و رسمی، علاقه‌مند به رفع تکلیف در چهارچوب قانون، تابع ظواهر، نه‌چندان جدی نسبت به حقوق قشر محروم جامعه.

۴ـ گروهبان، نمایندهٔ دستگاه اجرایی.
خصوصیات اجتماعی: اهل رشوه‌گرفتن، بدون حسن نیت.

بدین ترتیب دولت‌آبادی با تیپ‌سازی رئالیستی، دو طبقهٔ استثمارشونده و استثمارکننده را در یک تقابل نه‌چندان قهرآمیز قرارمی‌دهد و شکست یکی را نتیجهٔ وقاحت دیگری در سایهٔ سیستم حاکمی می‌داند که خود برای بقائش به این وقاحت نیاز دارد. باوجود این آنچه بیشتر از هرچیز دل ذوالفقار را بـه درد می‌آورد شهادت دروغ قوم خویشهایش در تایید ادعـای الهیـار است. درواقع اگرچه این الهیار است که رودرروی ذوالفقار قراردارد اما در این تقابل به وضوح می‌بینیم که خویشان ذوالفقار با آنکه با او منافع مشترک دارند ـ ولو ازترس و بناچار ـ درکنار الهیار قرارمی‌گیرند و بدین ترتیب این «خودی» بـه یک ازخـود بیگانگی دچار می‌شود. ذوالفقار احساس می‌کند که ضربهٔ کاری را هم از همین خودی خورده است و شاید از همین روست که در اوج یاس و درماندگی و نیز با خشمی فروخورده اتاق رئیس عدلیه را ترک می‌کند.

آوسنهٔ باباسبحان همچون بیابانی یک اثـر رئـالیستی است کـه بـار دیگـر نویسنده به‌واسطهٔ آن ازطریق ادبیـات داستـانی مسـئلهٔ زمـین و کـار را مـطرح می‌کند. صالح روی زمینی کار می‌کند که یک دانگش پشت قبالهٔ زنش شوکت و پنج دانگ دیگرش متعلق به عادله است. صالح و برادرش مسیب در مجموع از کشت‌وکار بر روی این زمین روزیشان درمی‌آید و به قول معروف زندگیشان به خوشی می‌چرخد تااینکه روزی عادله که دل در هوس غلام دارد تصمیم می‌گیرد زمینش را از اجارهٔ صالح درآورده و به غلام واگذار کند. صالح و مسیب زیربار این خواسته نمی‌روند و درنتیجه کشمکشهای لفظی گذرایی میان غلام و صالح

درمی‌گیرد. سرانجام در یکی از این کشمکشها کار غلام و صالح بـه زدوخـورد می‌کشد و در این زدوخورد صالح به‌ضرب کارد غلام ازپا درمی‌آید و مسیب نیز از داغ برادر سر به جنون می‌گذارد و دیوانه مـی‌شود. عـادله بـا نـفوذی کـه در ژاندارمری دارد به فرار غلام کمک مـی‌کند ولی غـلام پس از چـندوقت دچـار عذاب وجدان می‌شود و از این‌رو به پاسگاه می‌رود و خودش را تسلیم می‌کند.

آوسنهٔ باباسبحان را نمی‌توان یک داستان عمیق اجتماعی دانست، زیراکه وقایع آن براساس انگیزه‌هـای بسـیار خـصوصی شخصیتهـای داسـتانی شکـل می‌گیرد. نه صالح به زمینی که در آن کشت می‌کند وابستگی دارد ونه عادله منافع طبقاتیش را در خارج کردن زمین از اجارهٔ صالح دنبال می‌کند. عادله می‌خواهد غلام را به دست بیاورد. همین. زمینش راهم در راستای همین هدف می‌خواهد از دست صالح خارج کرده و به غلام بسپارد. صالح نیز فقط چون به رگ غیرتش برمی‌خورد که عادله زمین را به آدم بی‌لیاقتی چون غلام بسپارد دست به تعارض می‌زند:

«صالح قوطی سیگارش را از جیب جلیقه‌اش درآورد، جلو کدخدا گرفت و گفت:

ـ نقل اون نیست کدخدا. مگه من تاحالا روی تخت می‌نشستم، یا تو آرزوش بودم که ده‌تا فعله رو زمینم بکاربزنم و از قبلشون نون بخورم؟ برا آدمی مثل من کار، کاره. حالا چه تو زمین تو، چه تو زمین دیگری. چیزی که هست دل آدم از بعضی چیزا به‌درد می‌یاد. اگه زمین را می‌داد دست پسر تو حرفی نداشتم، به‌ام گرون نمی‌اومد. اما او زنیکهٔ عایشه از دستی می‌خواد این‌قبیل آدمای بی‌مایه‌بته (غلام) را به رخ من بکشه. ملتفتی؟» صفحه ۸۳ آوسنهٔ باباسبحان

عادله نیز همانطورکه گفته‌شد در گرفتن زمین از صالح هیچ انگیزه‌ای جز به دست آوردن غلام ندارد:

«(عادله) همان‌بار اولی که غلام را دید دلش لرزید و هربارکه به طلب زمین آمد جوابش گفت «نه» که او را تشنه‌تر کند، وگرنه کی بهتر از غلام؟ قدوبـالای خوش، صورت بزرگ، چشمهای گرد و آبی، و گوشهای قرمز و سینه‌ای که انگار سپر اسکندر بود. و دستهای به آن بزرگی! که هر انگشتش مـچ مـردی بـود. و بازوهایی که گردن هر گاونری را خم کند. همهٔ اینها برای عـادله شـیرین بـود.» ص ۴۱ آوسنهٔ باباسبحان

بنابراین می‌بینیم کل محتوای یک داستان نسبتاًبلند تنها بر پایهٔ انگیزه‌های شــخصی ـ ونــه اجتمــاعی ـ عــادله و صــالح شکـل مــی‌گیرد و بـدین‌ترتیب دولت‌آبادی از هدفی که در **بیابانی** دنبال می‌کند، به‌شدت دور می‌افتد. حـتی باردار بودن شوکت که می‌توانست با کشته شدن صالح معنایی نمادین پیداکند در اثر این انگیزه‌های شخصی بار اصلی خود را ازدست می‌دهد؛ زیرا درست است که صالح کشته می‌شود و فرزندش متولد خواهد شد، ولی موضوع این است که این فرزند چگونه جای صـالح را پـر خـواهـدکرد؟ بـا تـداوم راه او؟ کدام راه؟ مبارزه‌ای که صرفاً از روی لجبازی و غرور بی‌جا صورت می‌گیرد؛ یا مبارزه‌ای که تضادهای عمیق اجتماعی عمده‌ترین محرک آن است؟ البته ممکن است که در جامعه از این‌نوع وقایع زیاد اتفاق افتاده باشد، ولی از وقایع روزمره تا وقـایع داستانی، فاصلهٔ بسیاری وجود دارد. وقایع داستانی عبارت است از بـازسازی وقایع روزمره باضافهٔ جهانبینی نویسنده. همان اتفاقی که در جای خالی سلوچ و کلیدر می‌افتد.

گاواره‌بان داستان مردم روستایی است که از فرستادن جوانهایشان به خدمت اجباری سربازمی‌زنند. از همین‌رو گروهبان و عده‌ای سرباز به روستا می‌ریزندکه جوانها را غافلگیر کرده و به خدمت اعزام کنند؛ امـا سـید عـاشق کـه از آمـدن اجباریها به روستا خبر داشته، قبلاً به قنبر پسر عموقربانعلی موضوع را اطلاع می‌دهد. قنبر سربام می‌رود و جار می‌زند که قرار است اجباریها به ده بریزند و جوانها را به سربازی ببرند. بدین ترتیب روزی که گروهبان و سربازهایش به ده می‌ریزند، آنجا را خالی از جوانهایش می‌بینند. گروهبان خشمگین مـی‌شود و درنتیجه مردم را به حسـینیه مـی‌برد و در آنجـا بـه‌زور کـتک و شـلاق از آنـها می‌خواهد که نام کسی راکه خبر را به جوانها رسانده فاش کنند. سرانجام سید عاشق زیرفشار ضربات بیرحمانهٔ گروهبان تاب نمی‌آورد و مـی‌گوید کـه قـنبر جوانها را از آمدن اجباریها باخبر کرده. گروهبان یقهٔ عموقربانعلی پـدر قـنبر را می‌چسبد و او را به شدت کتک می‌زند. صفورا که از پشت‌بـام حسـینیه نـاظر صحنه است، جیغ‌کشان به طرف خانهٔ عموقربانعلی می‌دود و فریادزنان از قنبر که در چاه خانه، خود را مخفی کرده می‌خواهد کـه عموقربـانعلی را از چـنگ گروهبان نجات بدهد. قنبر باشتاب از چاه بیرون می‌آید و سرراه با سربازی که صفورا راگرفته تا مانع از جیغ و دادش شود، درگیر می‌شود بعد بـه گروهبـان

حمله‌ور شده و او را زیر ضربات مشت و لگد خود قرار می‌دهد. در این درگیری سرانجام گروهبان با اسلحهٔ کمری قنبر را وادار به تسلیم می‌کند. قنبر ناگزیر تسلیم می‌شود و بدین ترتیب او را به خدمت می‌برند، اما دیری نمی‌پاید که از خدمت می‌گریزد. دراین میان پدرش فوت می‌کند و در شبی که مردم گرد تابوت او در حسینیه جمع شده‌اند، بار دیگر سید عاشق خودش را به قنبر می‌رساند و می‌گوید که اجباریها دور قلعه را محاصره کرده‌اند. مردم به قنبر نگاه می‌کنند و منتظر می‌مانند تا او تصمیم بگیرد اما:

«قنبر آرام بود. حرفی که می‌خواست بگوید خیلی سنگین بود. باید بعدها می‌توانست بارش را به‌دوش بکشد. آخر حرف از دهن مرد بیرون می‌آید. باد که نیست. حرف است. می‌خواست بگوید: «باید چوبهایمان را ازپناه کندوها بیرون بکشیم، باید چوب برداریم.» می‌خواست بگوید: «چوبها را بردارید.» اما جرئت نمی‌کرد به دیگران امرکند. گفتن همچین حرفی شاق بود. شاید تیر و تفنگ می‌شد، و بعدش کشت و کشتار اهل و اولاد و خون. گفتند بگو؟ گفت:...»

و داستان بی‌آنکه صریحاً روشن کند بالاخره قنبر چه گفت، به پایان می‌رسد. درواقع نویسنده سنگین بودن بار مسئولیت آنچه را که قنبر می‌خواهد بگوید به‌خوبی احساس می‌کند و در بیان آن به تردید می‌افتد؛ انگار این خود اوست که می‌خواهد این حرف را بزند ونه قنبر و لذا ترجیح می‌دهد به‌جای حرفی که قنبر بناست بزند از چند نقطه‌چین استفاده کند و تصمیم نهایی را به مردم واگذارد. حرکت دولت‌آبادی بسیار حساب‌شده است. او اگرچه از قنبر یک قهرمان می‌سازد که مردم چشم به او دارند و می‌خواهند که گوش به امر او بسپارند اما قهرمانی که دولت‌آبادی در گاواره‌بان خلق می‌کند چندان‌هم از زیرکی خالقش بی‌بهره نیست. وقتی مردم رو به قنبر می‌کنند تا به آنها امرکند، به‌خوبی حس می‌شود که نویسنده خود را در یک موقعیت حساس قرارداده که اگر حرفی بزند آن حرف به مثابه یک حکم تاریخی خواهد بود. پس از جواب طفره می‌رود؛ چراکه او خودش را قبل از هرچیز نویسنده می‌داند ونه یک رهبر سیاسی - اجتماعی. باوجود این قنبر حرفی می‌زند، اما این حرف فقط چند نقطه‌چین است؛ یعنی معلوم نیست که قنبر چه می‌گوید. بدین‌گونه نویسنده با زیرکی خاصی، خود از مردم جواب می‌طلبد: مبارزهٔ مسلحانه، آری یا نه؟ اگر آری، که فبها، زیرا این مبارزه فقط در قالب توده‌ایش می‌تواند دارای ارزشهای وسیع

باشد؛ واگرنه، قاعدتاً مبارزهٔ چریکی نباید که بتواند به نتایج تاریخی مهمی دست‌یابد. این است که دولت‌آبادی ،درست در زمانی که داستان می‌رود تا در ورطهٔ نوعی شعارگرایی بغلتد، ناگاه به شیوهٔ خاص خود از صدور یک حکم قطعی شانه خالی می‌کند و قهرمانش را ـ و البته خودش راهم ـ از سنگینی بار مسئولیتی که این حکم می‌تواند دربر داشته باشد نجات می‌دهد و درنتیجه داستان نیز از لبهٔ پرتگاهی که در آن قرارگرفته فاصله می‌گیرد.

در داستان **سفر** باردیگر دولت‌آبادی به ناتورالیسم برمی‌گردد و این‌بار اما با تاثیرپذیری مستقیمی از **زولا**. توصیف‌هایی که در این داستان از صحنه‌ها و شخصیتهای داستانی می‌رود ما را به‌یاد فضای مه‌گرفتهٔ آثار زولا و نیز شخصیتهای داستانی او می‌اندازد. آدمهای داستانی **سفر**، زیربار خردکنندهٔ فقر از هم می‌پاشند، ویا در محیط گندآلود حاصل از یک سیستم نابسامان سیاسی ـ اجتماعی از میان می‌روند و نابود می‌شوند. آنهایی که دستشان به‌کاری بند است مثل باباعلی، در معدن آنقدر گوگرد به ریه‌هایشان فرومی‌رود که خون بالا می‌آورند و به حال مرگ می‌افتند، آنهایی هم که بیکارند، مثل مختار برای یافتن کار سر به دیار غربت می‌گذارند و به‌گونه‌ای دیگر نابود می‌شوند.

در این داستان تمامی شخصیتها تحت شرایط وحشتناک زندگی مسیری را طی‌می‌کنند که همگی به یک نقطه می‌انجامد: نابودی. هرکدام به‌گونه‌ای. مختار زیر قطار له‌می‌شود؛ مرحب همچون شبحی سرگردان میان رفتن و ماندن می‌ماند؛ و خاتون زن مختار در چشم‌اندازی دور راهی جز فاحشه‌گی پیش‌رو نمی‌یابد.

دولت‌آبادی شخصیتهای داستانی **سفر** را زیرفشار زندگی، چنان خردمی‌کند که آنها رفته‌رفته شباهتشان رابه انسان ازدست می‌دهند به گونه‌ای که مختار در آخرین روزهای زندگیش خود را شبیه به موجود عجیبی می‌بیند که همه از دیدنش وحشت دارند. مرحب نیز احساس می‌کند که از انسان و انسانیت فاصله گرفته است، زیرا تاحدودی خودش را در نابودی مختار دخیل می‌داند. اما واقعیت این است که هم مختار وهم مرحب وهم دیگر شخصیتهای داستانی سفر، همگی قربانیان شرایط سخت زندگیشان هستند:

مختار برای یافتن کار به‌کویت می‌رود ولی در نزدیکی ساحل کویت لنجی راکه او نیز در آن است به مسلسل می‌بندند. چندنفر کشته می‌شوند و تعدادی

مجروح. تعدادی هم دست و پایشان را کوسه می‌زند. به هرحال مختار را به بیمارستان می‌برند و وقتی مرخصش می‌کنند متوجه می‌شود که یک پا بیشتر ندارد. وقتی به ایران برمی‌گردد، مدتی حوالی خانه‌اش پرسه می‌زند و در این مدت می‌بیند که مردی (مرحب) به خانه‌اش رفت‌وآمد می‌کند. از این‌رو در اوج یاس و سرخوردگی احساس می‌کند همه چیزش از دست رفته است و سرانجام در تصادف با قطار کشته می‌شود.

مرحب برای یافتن کار به تهران می‌آید و در قهوه‌خانه‌ای واقع در نزدیکی خانهٔ مختار سکونت می‌گزیند. بعداز مدتها متوجه خاتون زن مختار می‌شود و می‌فهمد که انگار مردی بالای سرش نیست، پس تلاش می‌کند به هرقیمتی شده خاتون را به‌دست بیاورد و سرانجام نیز در یک شرایط خاص او را به‌دست می‌آورد. ازطرفی مرحب به کمک دوستی که با او در قهوه‌خانه آشنا شده در یک کارگاه نجاری کاری پیدا می‌کند؛ ولی طولی نمی‌کشد که آن‌کار را ازدست می‌دهد و ناچار برای رهایی از بیکاری تصمیم می‌گیرد به کویت برود. پس به قصد خداحافظی از خاتون به خانهٔ مختار می‌رود و هنگام برگشت متوجه مردی می‌شود که روبروی خانه نشسته است. مرحب که می‌پندارد آن مرد گداست چندقران پول‌خرد برای او روی یک بشکهٔ قیر می‌گذارد و به‌طرف قهوه‌خانه به‌راه می‌افتد. مرد که کسی جز مختار نیست لنگان‌لنگان بدنبال او می‌رود ولی نمی‌تواند خودش را به مرحب برساند. به هرحال در قهوه‌خانه مرحب از صحبتهای دردناک مختار درمی‌یابد که او شوهر خاتون است و لذا از اینکه با خاتون زن او رابطه برقرار کرده احساس ندامت می‌کند. این احساس ندامت زمانی که مختار زیر قطار کشته می‌شود بیش‌ازپیش بر قلب و روحش چنگ می‌اندازد و به کلی درمانده‌اش می‌کند.

خاتون که سخت پایبند همسرش است، وقتی مختار به کویت می‌رود بیش‌ازپیش با فقر دست‌وپنجه نرم می‌کند و سرانجام پس از ماهها وقتی از شوهرش خبری نمی‌رسد، تحت فشار مادر خود «بی‌بی» قرار می‌گیرد که ازدواج کند ولی خاتون تن به خواستهٔ مادرش نمی‌دهد؛ تااینکه نامه‌ای می‌رسد که حکایت از خبر مرگ شوهرش مختار در کویت دارد. خاتون به عزا می‌پردازد و لباس سیاه به تن می‌کند. پس از گذشت مدتها، بالاخره لباس سیاهش را درمی‌آورد و برای رهایی از چنگال پلید فقر می‌کوشد تا برای خود مردی بیابد. از

این‌روست که به عشق مرحب پاسخ مثبت می‌دهد. اما مرحب مردی نیست که بتواند ازپس خرجی خاتون، دخترش خاور و مادرش بی‌بی برآید، لذا با احساس تاسف از این موضوع خودش را از زندگی او کنار می‌کشد. خاتون می‌کوشد کاری در کارخانه بیابد اما موفق نمی‌شود. درنتیجه انگار هیچ راهی برای او نمی‌ماند جز تن‌دادن به خودفروشی.

سفر یکی از آثار ارزنده و زیبای دولت‌آبادی است که موشکافانه به تحلیل مسائل اجتماعی می‌پردازد و در این راستا پرده از زشتیها، ناهنجاریها و تضادهای عمیق اجتماعی برمی‌دارد. سفر ازلحاظ شکل نیز در کمال مطلوب به‌سر می‌برد و از انسجام محکمی در روند حوادث خود برخوردار است. شخصیت‌پردازی و فضاپردازی سفر در پیوند با دیگر عوامل پیشبرندهٔ داستان از آنچنان تاثیرگذاری قدرتمندی برخوردارند که در مجموع این اثر را در ردیف **جای خالی سلوچ** قرارمی‌دهد. منتها تنها تفاوت این دو اثر این است که **سفر** دارای رگه‌های تند ناتورالیستی است و **جای خالی سلوچ** یک اثر رئالیستی به‌حساب می‌آید؛ و تنها گناه **سفر** نیز همان ناتورالیستی بودن آن است وگرنه هیچ دلیلی نداشت که خود نویسنده هم از آن به تحقیر یادکند. دولت‌آبادی در «ما نیز مردمی هستیم» حتی **باشبیرو** را از سفر قویتر می‌داند و این واقعاً جای تعجب دارد؛ او می‌گوید:

«(باشبیرو) قویتر از آوسنهٔ باباسبحان نیست و نباید هم باشد. اما از سفر باید قویتر و کاملتر باشد و هست.» ص ۸۵ مانیز مردمی هستیم

باشبیرو اثری است بسیار سطحی و ازهم گسیخته که بدون دارابودن کمترین ارزشی متاسفانه ازسوی نویسنده به چاپ سپرده شده است. پرشهای غیرمنطقی زمانی در این اثر و نیز روند شتابزدهٔ حوادث بی‌کمترین منطق علت و معلولیشان ونیز تیپهای ساختگی و ضعیف‌پرداخت‌شده‌ای که کمترین اثری از خود در ذهن باقی نمی‌گذارند از عمده‌ترین ضعفهای «باشبیرو» هستند و از این‌رو مقایسهٔ **سفر** با این داستان بسیار دور از انصاف می‌باشد، چه‌برسد به آنکه باشبیرو از آن‌هم قویتر دانسته شود.

دولت‌آبادی در داستان **سفر** برای نخستین‌بار می‌کوشد تا در آثار خود روانشناسی را نیز به تجربه بگیرد اما نتیجه‌ای که او بدان دست می‌یابد بر ویژگی ناتورالیستی اثر می‌افزاید. معمولاً تمامی نویسندگان ناتورالیست علاوه بر

تاکیدشان بر تاثیر **محیط، شرایط زندگی** و **وراثت** بر سرنوشت انسان، هرگز شرایط روانی شخصیتهای داستانیشان را ازنظر دور نمی‌دارند. از این‌رو آنها برای روانشناسی ارزش بسیاری قائلند. نویسندهٔ ناتورالیست از یک‌سو **محیط** را با تاکید بر جزئیترین زوایای آن بررسی می‌کند و سپس به وضعیت روحی و جسمی آدمها می‌پردازد و سرانجام با مورد مطالعه قراردادن برایند این‌دو، مسیر سرنوشت شخصیتهای داستانیش را به‌وضوح ترسیم می‌کند. از این‌رو بسیاری از نویسندگمان ناتورالیست علاوه بر **برون‌کاوی** شخصیتهای داستانی، به **درون‌کاوی** آنها نیز می‌پردازند. مثلا **صادق چوبک** در داستان **بعدازظهر پاییز**، **برون‌کاوی** و **درون‌کاوی** **شخصیتها** را اساس کارش قرارمی‌دهد. او پس‌از یک فضاپردازی، روی معلم که درحال تدریس است توقف می‌کند. معلم درس را توضیح می‌دهد و در همین‌موقع یکباره نگاهش روی اصغر ثابت می‌ماند. سکوت سراسر کلاس را فرامی‌گیرد و اصغر که بی‌توجه به کلاس درس، از پنجره بیرون را نگاه‌می‌کند از این سکوت ناگهانی یکه می‌خورد و بعد متوجه نگاه معلم و همکلاسیهایش می‌شود. معلم با عصبانیت خاصی خط‌کش را در هوا تکان‌می‌دهد و اصغر را تهدید می‌کند. در همین لحظه معلم به‌یاد می‌آورد که بدبخت‌ترین موجود کلاس همین اصغر است. مادر فقیر و درماندهٔ او را به‌یاد می‌آورد و الی‌آخر. در این فراز ما اصغر را از بیرون مشاهده می‌کنیم و می‌دانیم که او نسبت به کلاس و درسی که آموزگار می‌داده بی‌توجه بوده است؛ اما این‌مهم را نمی‌دانیم که چرا اصغر به درس گوش نمی‌داده است. در اینجا **چوبک** به سراغ اصغر می‌رود و به درون‌کاوی او می‌پردازد و ازاین‌پس داستان با یک **برون‌کاوی** و **درون‌کاوی** که به موازات هم پیش‌می‌روند دنبال می‌شود. چوبک در داستان **بعداز آخر پاییز** ضمن آنکه می‌کوشد محور اصلی داستان را بر فضای بیرونی آن استوار کند به‌روایت مشغله‌های درونی شخصیت داستانیش آنگونه می‌پردازد که خاص ناتورالیسم است.

تفاوتی که داستان **سفر** از بُعد روانشناختی با داستان **بعدازظهر آخر پاییز** دارد این است که دولت‌آبادی در تحلیل روانشناسانهٔ شخصیتهایش خود را ناگزیر به یک **درون‌کاوی** نمی‌بیند و ـ همچنانکه توانائیهایش را هم دارد ـ شخصیت مرحب را از بیرون روانکاوی می‌کند؛ بدین‌گونه که در پایان داستان مرحب را در پیچاپیچ حوادثی قرار می‌دهد که او ازلحاظ روانی دچار نوعی سرگشتگی و

بیهودگی می‌شود و لذا زیربار سنگین این سرگشتگی و بیهودگی اگرچه می‌رود که خرد شود اما نویسنده به شیوه‌ای ناتورالیستی او را با اعمالش آشتی می‌دهد و بدین‌ترتیب تبرئه‌اش می‌کند؛ زیرا مرحب با دله‌گیها و موس‌موس‌کردنهایش دوروور خاتون و دام گستریهایش برای بدست‌آوردن او هرچند در پایان، ضربهٔ مهلکی به مختار می‌زند اما از آنجا که همهٔ این اعمال ریشه در شرایط زندگی ونیز خصوصیات روانی مرحب که خود، شخصیتش حاصل از همین شرایط است دارد درواقع حکم برائتش صادر می‌شود و بدین‌ترتیب مورد بخشش قرار می‌گیرد:

«همه رفتند. قوزکردند و روبه قهوه‌خانه رفتند. مرحب ماند. خاموش و تنها و یخ. لحظه‌هایی طولانی، همچنان ایستاده بود. بعد، آرام خم‌شد و چوب زیر بغل مختار را برداشت، تن راست کرد و نفسی بازکشید، به آن تکیه داد و به خانهٔ یکه و بی‌نور آن‌سوی خط نگاه کرد. شب روی شانه‌های مرحب بود.»

ص ۱۵۱ سفر چاپ دوم

اگرچه مرحب به‌خاطر عذاب وجدانی که دارد با اعمالش و درواقع با گذشته‌اش به آشتی می‌رسد، اما این مانع از سرگردانی او که خود نوعی مجازات به‌حساب می‌آید، نمی‌شود. نگاه مرحب به آینده‌ای نه‌چندان روشن، ترسیمی است از سرگردانی او میان «حال» و «آینده».

عقیل‌عقیل حکایت از تکامل زبان داستانی نویسنده‌ای دارد که پس‌از پشت‌سر گذاشتن تجربیات متفاوتش در ادبیات داستانی، خود را آمادهٔ یک جهش بزرگ می‌کند. جهشی که حاصل آن رمانهای ماندگاری چون **جای خالی سلوچ** و **کلیدر** است. از این‌حیث **عقیل‌عقیل** را می‌توان سکوی پرش نویسنده ازحیث زبان داستانی دانست ونیز حلقهٔ گذار نویسنده از یک مرحله به مرحلهٔ دیگر.

عقیل‌عقیل داستان دردناک مردمی است که گرفتار خشم زمین می‌شوند. زمینی که سخاوتمندانه نان و بخورونمیری همواره برای مردم دارد، ناگاه درپی یک زمین‌لرزه، خود همچون گرسنگانی حریص مرد و زن و کودک و دارونداز مردم خاف را در خود فرومی‌کشد. تنها عقیل و چندتایی دیگر زنده می‌مانند. مانده بر تلی از خاک. و عقیل اما پسری دارد در بیرجند که به خدمت سربازی است. پس اگر هنوز نفسی می‌کشد و زنده مانده است ـ حتما ـ به‌خاطر اوست.

بنابراین راهیِ بیرجند می‌شود تا با دیدار پسرش تیمور اندکی از بار اندوه دلش بکاهد. وقتی به بیرجند می‌رسد، در اطراف پادگان از هرکس سراغ تیمور را می‌گیرد جواب روشنی دریافت نمی‌کند. سرانجام پسرش را در شرایطی می‌یابد که سرپست است؛ با شوق به‌طرف او می‌رود اما تیمور ایست می‌دهد. عقیل حیرت‌زده می‌شود و وامی‌رود و احساس می‌کند این تنها امیدش هم ازدست رفته است و از این‌رو شروع می‌کند با خود به صحبت کردن و این حالت تا تبدیل شدنش به جنون کامل در عقیل ادامه پیدا می‌کند.

سست‌بودن پایه‌های زندگی مردم فقیر روستا که به یک تکانِ زمین ازهم پاشانده می‌شود یکی از تمهای اصلی **عقیل‌عقیل** را دربرمی‌گیرد. قهر طبیعت دامن کسانی را می‌گیرد که سایهٔ مخوف فقر و چنگالِ شوم نداری بر زندگیشان سایه افکنده است. دامن کسانی را که سرپناهشان سقف کاه‌گلی خانه‌هایی است سست‌پایه که حتی با یک لرزش خفیف زمین درهم می‌شکنند. دولت‌آبادی با توصیفهای احساس‌برانگیزش از فاجعهٔ زمین‌لرزه، درواقع دست به یک مرثیه‌سرایی می‌زند. **عقیل‌عقیل** در پایان خود با یک شخصیت‌پردازی مبالغه‌آمیز از تیمور، از رئالیسم دور می‌شود. تیمور که در پادگان بیرجند به خدمت سربازی مشغول است، آنچنان زیر سیطرهٔ میلیتاریسم قرار می‌گیرد که به‌طور کلی عواطف و احساسات و انسانیتش زیرسؤال می‌رود. از این‌رو عقیل‌عقیل که نطفه‌اش در سال ۴۷ براثر زمین‌لرزهٔ کاخک خراسان در ذهن نویسنده بسته می‌شود در پایان خود سر به اکسپرسیونیسم می‌ساید. تفسیری که خود عقیل از عمل عجیب و باورنکردنی پسرش تیمور به‌دست می‌دهد خیلی ساده در این دوجملهٔ کوتاه خلاصه می‌شود:

«او دیگر تیمور من نیست. تیمور من این نبود.» ص ۶۴ عقیل‌عقیل

یعنی اینکه تیمور تغییر ماهیت داده و به **ازخود بیگانگی** دچار شده است. این تفسیر بیش‌ازپیش تم اکسپرسیونیستی داستان را که در پایان آن شکل گرفته تقویت می‌کند.

در داستان **هجرت سلیمان**، حادثهٔ هجرت سلیمان براساس یک‌سری حوادث رخ می‌دهد که ازلحاظ رابطهٔ علت و معلولی، با اشکالات مهمی روبرو است:

حادثهٔ اصلی ۱ـ غروب یک‌روز سلیمان با زنش که تازه از شهر برگشته درگیر

می‌شود و او را کتک می‌زند.

حادثهٔ اصلی ۲ـ ننهٔ عباسعلی ادعا می‌کند امانتی را که سلیمان نزد او گذاشته دزد برده‌است.

حادثهٔ اصلی ۳ـ سلیمان ادعای ننهٔ عباسعلی را خالی از حقیقت می‌داند، از این‌رو با عصبانیت به‌سراغ او می‌رود و در جمع آبرویش را می‌ریزد.

حادثهٔ اصلی ۴ـ ننهٔ عباسعلی نزد حاج نعمان می‌آید و ادعا می‌کند که داروندارش را دزدیده‌اند و او ضمنا سلیمان را به‌عنوان دزد مولش معرفی می‌کند.

حادثهٔ اصلی ۵ـ حاج نعمان صریحاً به سلیمان که سالهای سال در خدمت او به کار مشغول بوده است می‌گوید که او دیگر به‌دردش نمی‌خورد و بدین ترتیب سلیمان از کار بیکار می‌شود.

حادثهٔ اصلی ۶ـ یک سرقت دیگر: دکان کربلایی شکراله را دزد می‌زند.

حادثهٔ اصلی ۷ـ دزدان که چهارنفرند دستگیر می‌شوند.

حادثهٔ اصلی ۸ـ یکی از دزدان به دروغ ادعا می‌کند که سلیمان نیز با آنها همدست بوده‌است.

حادثهٔ اصلی ۹ـ سلیمان و چهار دزد را در ملاعام شلاق می‌زنند.

حادثهٔ اصلی ۱۰ـ سلیمان از زنش معصومه می‌خواهد که خانه و زندگیش را برای همیشه ترک‌کند و برود. اما معصومه در مقابل خواست سلیمان مقاومت می‌کند و درنتیجه کار به دعوا می‌کشد و سلیمان بطور وحشیانه‌ای زنش را کتک می‌زند.

حادثهٔ اصلی ۱۱ـ امنیه‌ها به‌سراغ سلیمان می‌آیند و او را به شهر می‌برند تا روانهٔ زندانش کنند.

حادثهٔ اصلی ۱۲ـ سلیمان از زندان که آزاد می‌شود، به خانه می‌رود و در مقابل چشم معصومه دست بچه‌هایش فاطمه و قدرت را می‌گیرد و برای همیشه ده را ترک می‌کند.

کلید اصلی علت هجرتِ سلیمان را باید در حادثهٔ شمارهٔ ۸ جستجوکرد. بار اصلی داستان، یعنی شلاق خوردن سلیمان و بی‌آبرو شدن او در ملاعام و به‌زندان افتادنش و سرانجام ناگزیری او از هجرت همه و همه بردوش حادثهٔ ۸ سنگینی می‌کند درحالی‌که این حادثه معلوم نیست خود معلول کدام حادثه

است. در حادثهٔ شماره ۴ می‌توان گفت علت آنکه ننهٔ عباسعلی به سلیمان اتهام دزدی می‌زند این است که در حادثهٔ ۳ سلیمان همین اتهام را به ننه عباسعلی زده و در جمع آبرویش را برده و لذا ننه عباسعلی به تلافی در حادثهٔ ۴ همان‌کاری را با سلیمان می‌کند که سلیمان قبلا با او کرده است. پس می‌بینیم که حادثهٔ ۴ معلول حادثهٔ ۳ می‌باشد و همچنین به‌طور غیرمستقیمی علت حادثهٔ بعد (حادثهٔ ۵)، یعنی علت بدبینی حاج نعمان به سلیمان؛ اما حادثهٔ ۸ درحالی‌که علت تمامی حوادث بعد تا پایان داستان است ـ همانطور که گفته شد ـ خود معلول هیچ حادثه‌ای نیست. به عبارت بهتر معلوم نمی‌شود که علیرضا (یکی از دزدان) برای‌چه پای سلیمان را به‌میان می‌کشد و او را همدست خود معرفی می‌کند. انگیزهٔ واقعی او از این ادعا چیست و از این کار چه نتیجه‌ای را دنبال می‌کند؟ البته دولت‌آبادی می‌کوشد تا به هرشکل ممکن علتی برای این حادثه بیابد:

«سلیمان متحیر بود. فکر می‌کرد چرا او را قاطی این آدمها کرده‌اند؟... شاید پای این را می‌خورد که دیشب توی خانه‌اش نخوابیده بود؟ ویا اینکه چون دیشب این چهارنفر را توی خانهٔ کورکوری دورهم دیده بود؟... بی‌حرف اینطور بود. و علیرضا کوهی را هم همین دودل کرده و شیطان توی جلدش رفته بود که حتما سلیمان مشتشان را بازکرده تا گناه تهمتی را که به‌دوشش بار شده‌بود زمین بگذارد. این بودکه علیرضا بهتردید پای سلیمان را هم به‌میان بکشد تا نتواند قسر دربرود. چون مال دکان کربلایی شکراله را که می‌گرفتند، تازه نوبت مال ننه عباسعلی می‌شد و آن‌وقت این‌قدر شلاق به بقچهٔ نشیمنگاهشان می‌کوفتند تا مال ننه عباسعلی را اگر از زمین سیاه‌هم شده فراهم کنند و تحویل بدهند.» ص ۴۱

تلاشی که دولت‌آبادی برای منطقی جلوه‌دادن حادثهٔ ۸ می‌کند موفق نیست، زیرا انگیزه‌هایی که درارتباط با این حادثه به علیرضا نسبت داده می‌شود چندان محکم نیستند. درست است که سلیمان شب پیش‌از وقوع سرقت دکان کربلایی شکراله به خانهٔ کوکوری رفته بوده و در آنجا علیرضا و سه‌نفر دیگر را دور هم دیده، ولی او از کجا می‌توانسته حدس بزند که آن چهارنفر به چه‌منظور دورهم جمع شده‌اند؟ مگر جمع شدن چندنفر در یک‌جا می‌تواند دلیلی برقصد دزدی آنها باشد که سلیمان هم با استناد به آن بخواهد به علیرضا و سه‌نفر دیگر اتهام بزند؟ انگیزهٔ دیگر علیرضا آن است که با گرفتار کردن سلیمان ـ از آنجاکه ننه

عباسعلی قبلا به سلیمان اتهام زده که اموالش را او دزدیده ـ خود و سه‌دزد دیگر را ازبابت دزدی اموال ننه عباسعلی تبرئه کند. انگار فراموش شده است که با کشیده‌شدن پای سلیمان به جمع دزدها او نیز همدست علیرضا و سه‌دزد دیگر به‌حساب خواهدآمد و درنتیجه این گمان خواهدرفت که آنها در دزدی اموال ننه عباسعلی هم همدست بوده‌اند و از این‌رو همگیشان را آنقدر کتک خواهندزد تا بالاخره یکیشان بگوید که اموال ننه عباسعلی را چه‌کرده‌اند. و آن‌یکی قطعا سلیمان نخواهد بود. بدین‌ترتیب می‌بینیم که نویسنده نمی‌تواند توجیه قابل‌قبولی برای حضور حادثهٔ ۸ بیابد. ازطرفی ملاحظه می‌شود که حوادث ۱و۱۰ تم اصلی داستان را که ریشه در حادثهٔ ۸ دارد تحت‌الشعاع قرارمی‌دهد. به عبارت دیگر داستان دوموضوع را دنبال می‌کند: اولی توجه به یک‌سری روابط نابهنجار فئودالی دارد که در سایهٔ آن سلیمان ناحق به زندان می‌افتد و ناحق حیثیتش برباد می‌رود؛ و دومی می‌کوشد تا علت اساسی شرایط دشواری راکه سلیمان گرفتار آن شده، در خانه و خانواده جستجوکند. در حادثهٔ ۱ سلیمان زنش را به‌خاطر آنکه برای زایمان زن اربابش به شهر رفته و از این‌بابت مردم برایش حرف درآورده‌اند به‌شدت کتک می‌زند. در حادثهٔ ۱۰ نیز بعدازآنکه سلیمان در ملاعام شلاق می‌خورد، در خانه با زنش درگیر می‌شود و بیرحمانه او را کتک می‌زند و در ضمن صریحا علت همهٔ بدبختیهایش را به او نسبت می‌دهد:

«دلی پتیاره، تو دلی هستی، دلی، از اولشم همین بودی. هنوزم هستی، دلی. از روز اول هم برای من زن نبودی. خوره بودی. پاکه تو خونهٔ من گذاشتی با خودت هزاربلا آوردی...» ص۵۳ هجرت سلیمان

بدین‌ترتیب نویسنده برای منطقی جلوه‌دادن حادثهٔ ۸ می‌کوشد تا علتی برای حضور آن در داستان بیابد و در این راستا این حادثه ونیز تمامی حوادثی که با آن در ارتباطند، خواسته و ناخواسته به گونه‌ای غیرمنطقی با معصومه ارتباط می‌یابند. این ارتباط غیراصولی ضربهٔ اساسیتری را ازجهت محتوا به داستان می‌زند و آن اینکه هجرت سلیمان که می‌رود تا در حادثهٔ ۱۲ ابعاد وسیعی پیداکند فاقد معنای عمیق اجتماعی می‌شود زیرا بالاخره معلوم نمی‌شود که سلیمان ازدست زنش که خود موجود درمانده و تحت‌ستمی بیش نیست هجرت می‌کند یاکه این هجرت اعتراضی است به شرایط ناعادلانه‌ای که بر او تحمیل کرده‌اند.

داستان **مرد** نسبت به **هجرت سلیمان** انسجام بهتری دارد اما این انسجام درخدمت موضوعی قرارمی‌گیرد که اگرچه نظیر آن ممکن است در جامعه دیده‌شود ولی پرداختن به آن به معنای دورشدن از مسائل اساسی است. «آتش» به شوهرش «چراغعلی» خیانت می‌کند. ذوالقدر پسر بزرگش این را می‌داند و از این موضوع رنج می‌برد. در پایان داستان زمانی که بین آتش و چراغعلی ـ طبق معمول همیشگی‌شان ـ دعوا درمی‌گیرد ذوالقدر برای نخستین‌بار نسبت به مادرش بی‌اعتنایی شدیدی نشان می‌دهد. مادر که از بی‌اعتنایی فرزند به‌خشم آمده خانه را برای همیشه ترک‌می‌کند. ازاین‌پس ذوالقدر تصمیم می‌گیرد که کاری دست‌وپا کند و خواهر و برادر کوچکش را زیربال خود بگیرد. پذیرفتن بار سنگین مسئولیتِ بزرگ‌کردن برادر و خواهر، به ذوالقدر این احساس را می‌دهد که مرد شده‌است.

در **ازخم چنبر** دولت‌آبادی تجربه‌ای عینی را به‌رشتهٔ تحریر می‌کشاند. آموزگاری که ساختن زیربنای فرهنگی جامعه به او واگذار شده، خود از هرگونه فرهنگ انسانی‌ای تهی است. او از صداقت و پاکی روستایی منشانهٔ طاهر سوءاستفاده کرده و با همسر جوانش رابطهٔ نامشروع برقرار می‌کند. خیانت آقای مدیر به طاهر تصویر روشنی از آموزگارانی به‌دست می‌دهد که این حرفه را نه به‌سبب تقدسی که دارد، بلکه صرفاً برای آنکه شغلی داشته باشند انتخاب کرده‌اند.

ازخم چنبر دودسته حوادث مجزا دارد که در دوجهت متفاوت پیش می‌روند و سرانجام در پایان داستان در یک نقطهٔ مشترک به وحدت می‌رسند.

جای خالی سلوچ با مهمترین حادثهٔ داستان، یعنی غیبت سلوچ و به عبارت بهتر هجرت سلوچ آغاز می‌شود:

«مرگان که سراز بالین برداشت، سلوچ نبود.»

به همین سادگی. و این برای زنی تنها که شوهر، هم پشتوانهٔ اقتصادی او به‌حساب می‌آید وهم تامین‌کنندهٔ امنیت خانه و خانواده فاجعه‌ای است دردناک. رمان با نخستین حادثهٔ اصلی آغاز می‌شود، با جملهٔ دوم که حاوی نخستین اطلاعاتی است که باید بدانیم پیش می‌رود و در جملهٔ سوم که نخستین حادثهٔ فرعی رخ‌می‌دهد می‌رود تا مراحل اولیهٔ خود را شکل دهد:

جملهٔ اول: «مرگان که سراز بالین برداشت، سلوچ نبود» (نخستین حادثهٔ

اصلی)

جملهٔ دوم: «بچه‌ها هنوز خواب بودند: عباس، ابراو، هاجر» (نخستین اطلاعات)

جملهٔ سوم: «مرگان زلفهای مقراضی کنار صورتش را زیر چارقد بندکرد، ازجا برخاست و پا از گودی دهنهٔ در به حیاط کوچک خانه گذشت و یکراست به سرتنور رفت.» (نخستین حادثهٔ فرعی)

نویسنده با آوردن جملهٔ دوم (نخستین اطلاعات) درپی مهمترین حادثهٔ داستان (نخستین حادثهٔ اصلی) بر عمق فاجعه تاکید می‌ورزد. سلوچ رفته است و مرگان تنها مانده‌است و اکنون او به‌تنهایی باید بار مسئولیت سه‌فرزند را نیز به‌دوش بکشد: عباس، ابراو و هاجر. پس نباید غیبت سلوچ به‌راحتی در باور مرگان بنشیند. از این‌رو نخستین حادثهٔ فرعی که در جملهٔ سوم شکل می‌گیرد رخ‌می‌دهد. یعنی که مرگان به جستجوی شویش می‌پردازد؛ شاید که او را بیابد. به اولین جایی که احتمال می‌دهد سلوچ آنجا باشد سرمی‌زند و ازاین‌پس رمان با پشت‌سرهم قرارگرفتن یک‌سری اطلاعات پیش‌می‌رود و بدین‌ترتیب وارد گذشته می‌شود:

«سلوچ، سرتنور هم نبود. شبهای گذشته را، سلوچ لب تنور می‌خوابید. مرگان نمی‌دانست چرا؟ فقط می‌دید که سر تنور می‌خوابد. شبها دیر، خیلی‌دیر به خانه می‌آمد، یکراست به ایوان تنور می‌رفت و زیر سقف شکستهٔ ایوان، لب تنور، چمبر می‌شد. جثهٔ ریزی داشت. خودش را جمع می‌کرد، زانوهایش را توی شکم فرومی‌برد، دستهایش را لای رانهایش ـ دوپاره استخوان ـ جامی‌داد، سرش را بیخ دیوار می‌گذاشت و کپان کهنهٔ الاغش را ـ الاغی که همین بهار پیش ملخی شده و مرده‌بود ـ رویش می‌کشید و می‌خوابید.»

دولت‌آبادی پس‌از آنکه ضمن ارائهٔ اطلاعات فوق، کم‌کم طرح روشنی از چگونگی شخصیت سلوچ به ما می‌دهد، ناگهان در اطلاعاتی که می‌دهد شک‌می‌کند و به شاید و تردید می‌رسد:

«شایدهم نمی‌خوابید. کسی چه‌می‌داند؟ شاید تا صبح کزمی‌کرد و با خودش حرف می‌زد! چراکه این چندروزهٔ آخر از حرف و گپ افتاده بود. خاموش می‌آمد و خاموش می‌رفت.»

این‌تردید، وسعت‌دید نویسنده را تا حدودی محدودمی‌کند که خود بر زیبایی‌کار

می‌افزاید؛ زیراکه محدودیت وسعتِ دید ، تاحد زیادی می‌تواند حضور علنیِ نویسنده را در داستان منتفی کرده و او را از دانای کل به نویسنده‌ای که دید محدودی دارد هدایت کند.

اما رفتن سلوچ چگونه رفتنی است؟ براساس اطلاعاتی که نویسنده به ما می‌دهد درمی‌یابیم که سلوچ هرروز خاموش می‌رفته و خاموش می‌آمده است و مرگان نسبت به این رفت و آمد کاملا بی‌اعتنا بوده‌است؛ پس چرا این‌بار مرگان درصدد جستجوی سلوچ برمی‌آید؟ پاسخ را از نویسنده دریابیم:

«جای خالی سلوچ، این‌بار خالی‌تر از همیشه می‌نمود. مثل رمزی بود، بر مرگان، چیزی پیدا و ناپیدا. گمان گمان. همانچه زن روستایی «وه» (وحی) می‌نامدش. وهم. شاید!» ص ۱۱

بدین‌ترتیب میان غیبت سلوچ و احساسی که مرگان از این غیبت دریافت می‌کند رابطه‌ای سمبولیک برقرارمی‌شود که در ناخودآگاه مرگان قابل تفسیر است: سلوچ رفته‌است و دیگر هرگز باز نخواهدگشت. این مفهوم را از رابطهٔ بین دو حادثه که یکی بیرونی و دیگری درونی است می‌توانیم استنباط کنیم. حادثهٔ بیرونی غیبت سلوچ و حادثهٔ درونی دلشورهٔ مرگان از این غیبت است. بنابراین می‌بینیم که اطلاعات داده‌شده مبنی‌بر رفتنها و آمدنهای مکرر سلوچ در اینجا ناگهان به‌ثمر می‌نشیند و به غیبت همیشگی او می‌انجامد. به عبارت دیگر، اگرچه سلوچ همیشه می‌رفت، اما این رفتن نه رفتنی است مثل همیشه؛ رفتنی است که بازگشتی در آن نیست. این معنا در قلب مرگان ریشه می‌دواند و در ضمیر ناخودآگاه او به باور می‌نشیند؛ وگرنه هیچ دلیل مستندی بر غیبت متفاوت سلوچ دراختیار مرگان نیست. دلیل، شهودی است. حاصل یک رابطهٔ درونی و بیرونی بین دوحادثه. رابطه‌ای سمبولیک. حرکت زیبای دولت‌آبادی از رئالیسم به سمبولیسم به گونه‌ای است که کلیت رئالیستی اثر همچنان به قوت خود باقی می‌ماند. این حرکت آنی و گذرا است، یک رفت و برگشت سریع. همچون یک‌قطعه موسیقی که ناگاه مایه عوض می‌کند و باز برمی‌گردد به مایهٔ اصلی. به عبارت علمیش، رفتن ازگام اصلی به‌گام دیگر و دوباره برگشت به‌گام اصلی: مدولاسیون. در **جای خالی سلوچ** گاه از این تکنیک استفاده می‌شود و چه زیباهم. حرکت از رئالیسم به سمبولیسم و برگشت سریعش به رئالیسم. و یا آنجاکه در خیال مرگان سلوچ را می‌بینیم که برفراز رودشور پروازکنان

دورمی‌شود (ص ۳۱) یک رفت و برگشت سریع از رئالیسم به سوررئالیسم انجام می‌گیرد که درنتیجهٔ آن، رمان از معنا و عمق بیشتری برخوردار می‌شود و درواقع بعدی عرفانی می‌یابد. حتی غیبت سلوچ نیز خالی از این معنا نیست. اطلاعاتی که نویسنده از حالات سلوچ در روزهای قبل‌از غیبت همیشگیش می‌دهد انگار که تعمدا می‌خواهد ما را به **تاریکخانهٔ** هدایت نزدیک کند ونیز به این باور که غیبت سلوچ مفهومی ندارد جز تولد مجدد او:

«... در نگاه مرگان جای خالی سلوچ دم‌به‌دم گودتر و گودتر می‌شد. به اندازهٔ یک زهدان. به همان‌شکل. جای سر، جای‌پاهای بسته، جای خمیدگی پشت. آیا سلوچ اینقدر کوچک شده بوده‌است؟» ص ۱۴

خوابیدن سلوچ در تنور ـ که قبلا شرحش رفت ـ بی‌شباهت به خوابیدن شخصیت داستانی **تاریکخانه** در اتاق مخصوصی که برای خود ساخته نیست. خوابیدنی، چون خوابیدن طفل در شکم مادر. خوابیدنی که تولدی درپی دارد: رفتن سلوچ، هجرت او. هجرت از زهدان به جهانی که درآن سلوچ دیگر دغدغهٔ نان ندارد و دست فقر از آن کوتاه است. و مرگان تنهاکسی است که این را می‌داند:

«مرگان که تازه داشت لرزش یکپارچهٔ خود را حس می‌کرد، دستهای کشیده و باریکش را زیر بغلها قایم کرد، پابه‌پا شد و گفت:

ـ سلوچ نیست کربلایی‌جان. سلوچ نیست. رفته. سلوچ گم‌شده، نیست!

کربلایی صفی بی‌نگاهی به مرگان، از جلوی او گذشت و گفت:

ـ هرجا رفته باشد، خودش برمی‌گردد. کجا می‌تواند برود آن مردکهٔ مردنی؟ پای راهوار کجا دارد او؟

مرگان به دنبال کربلایی صفی کشیده شد و گفت:

ـ نیست. نیست کربلایی‌جان. به دلم برات شده که رفته. همیشه صبح زود از خانه بیرون می‌رفت، اما امروز رفتنش جور دیگری بوده. یکجوری رفته که انگار هیچ‌وقت نبوده.» ص ۱۷

مرگان نزد کدخدانوروز هم می‌رود تا بلکه چاره‌ای بجوید، اما از آنجاکه می‌داند هیچ‌کس نمی‌تواند گره از مشکلش بگشاید، بی‌آنکه حرفی بزند خانهٔ کدخدانوروز را ترک‌می‌کند و به خانه برمی‌گردد و ازاین‌پس رمان با یک روال عادی تا پایان پیش‌می‌رود؛ و زندگی ادامه می‌یابد با حضور سلوچ؛ نه درکنار مرگان که در خیال او. هرجا و هرزمان.

خلاصهٔ رمان: ماجراهای رمان در روستایی بنام زمینج می‌گذرد. یک‌روز صبح، مرگان که از خواب بیدارمی‌شود می‌بیند که سلوچ نیست. به جاهایی سرمی‌زند و از کسانی سراغ شوهرش را می‌گیرد، اما نه خود اثری از او می‌یابد ونه کسی خبری از او دارد. ازاین‌پس مرگان برای گذران زندگی به هرکار سختی تن‌می‌دهد و یک‌تنه چرخ اقتصادی خانه را می‌گرداند. عباس و ابراو پسران مرگان نیز گاه به کارهایی تن‌می‌دهند. اما در آغاز رمان بیشتر وقت این‌دو به زدوخورد و کتک‌کاری می‌گذرد. عباس برادر بزرگتر برخلاف مادرش که می‌خواهد شرافتمندانه زندگی کند از انجام کارهای خلاف نظیر قماربازی و شتل‌بگیری ابایی ندارد. البته به موقعش هم ـ اگرکاری پیش بیاید ـ باخوشحالی از آن استقبال می‌کند. مرگان دختر کوچکی هم دارد: هاجر. زمانی‌که هاجر هنوز دوران کودکیش را پشت‌سر نگذاشته است علی گناو از او خواستگاری می‌کند و مرگان اگرچه قلبا راضی نیست اما برای آنکه یک نان‌خور از سرش واشود به ناچار او را به علی گناو می‌دهد. براساس این رابطه، ابراو مدتی در گرمابهٔ علی گناو کارمی‌کند اما به‌زودی آن‌کار را رهاکرده و روی تراکتور مشغول کارمی‌شود. عباس نیز به شتربانی می‌پردازد و شترهای سردار را به صحرا می‌برد. روزی در صحرا لوک مستی راکه به ارونهٔ پیر آزار می‌رساند تنبیه می‌کند. شتر مست کینهٔ عباس را به‌دل می‌گیرد و ازپی او می‌گذارد. عباس ازترس خود را به داخل چاهی می‌اندازد و از هوش می‌رود. اما شتر ول‌کن نیست و همانجا لب چاه می‌نشیند. وقتی عباس به‌هوش می‌آید شب شده است و می‌بیند که شتر مست همچنان لب چاه نشسته است. چندلحظه بعد، متوجه می‌شود که ماری به سمت او پیش‌می‌آید. مار آرام از روی زانو، شکم و سینه و شانه‌هایش به بالا می‌خزد و دورمی‌شود و عباس ازفرط وحشت یکباره تمامی موهایش سفید می‌شود و بدین‌ترتیب اگرچه زنده می‌ماند اما دیگر شباهتی به آدمهای زنده ندارد. ازطرفی ابراو هم کارش را ازدست می‌دهد و تصمیم می‌گیرد با پسر صنم به شهر برود بلکه کاری روی تراکتور بیابد. مرگان هم که از برادرش شنیده سلوچ زنده است و در معدنی واقع‌در شاهرود کار می‌کند همراه پسرش ابراو و پسر صنم، زمینج را ترک‌می‌کند و عباس را در خانهٔ پدری تنهامی‌گذارد.

سیر حرکت شخصیتهای داستانی جای خالی سلوچ در پیچ‌وخم حوادثی که با آن درگیر می‌شوند درواقع مسیری است که از تجربیات پراز دردورنج نویسنده

برمی‌تابد و با مسائل سیاسی، اجتماعی و اقتصادی جامعهٔ روستایی کشورمان درمی‌آمیزد. دولت‌آبادی نویسنده‌ای تاریک‌نگر نیست اما علی‌رغم این موضوع تلاش کرده‌است تا در جای خالی سلوچ توصیف دقیقی از واقعیتهای سیاه زمانهٔ خود بدست‌دهد. حاصل این تلاش از یک‌طرف تصویرهای سیاه و غمباری است از زندگی پراز فقر مردم زحمتکشی که هرچه تلاش می‌کنند بازهم دستشان تنگ و خالی است و ازطرف دیگر فریاد افشاگرانه‌ای است علیه پیامدهای سیاسی ـ اقتصادی رفرم اقتصادی شاه موسوم به اصلاحات ارضی که موجب تقویت اقتصاد خرده‌مالکی در روستاها می‌شود ونیز به مهاجرت دسته‌جمعی روستائیان فقیر و بی‌زمین به شهرها می‌انجامد. گردهم جمع‌شدن خرده‌مالکانی چون میرزاخان، سالار عبداله و دیگران که قصددارند زمینی را هم که دردست مردم فقیر است با حیله از دست آنها دربیاورند؛ ونیز هجرت سلوچ درآغاز رمان؛ و هجرت دسته‌جمعی مرگان و ابراو و پسر صنم در پایان رمان نمودهایی هستند ازاین‌گونه پیامدها. بدین ترتیب می‌بینیم که هجرت سلوچ، سوای آنکه حکایت از میل به نوشدگی و تولد دوبارهٔ او دارد ـ که این البته با پرواز سلوچ برفراز رود شور، و حضور مدامش در خیال مرگان معنا پیدا می‌کند، عینی‌ترین و طبیعی‌ترین عکس‌العمل روستاییِ بی‌زمینی است که می‌خواهد آبرومندانه و شراقتمندانه زندگی کند و برای نیل به این مقصود نیاز به کار دارد و چون کار نمی‌یابد به‌ناچار زن و فرزند رهامی‌کند تا خود را از شرم سرافکندگی درمقابل آنها برهاند. شاید از این‌جهت است که کار در بسیاری از آثار دولت‌آبادی به‌عنوان اصلیترین ضرورت بقاء شخصیتهای داستانی تجلی می‌کند. کار که مظهر زندگی آدمهای داستانی دولت‌آبادی است رفته‌رفته به نمادی از غرور و غیرت تبدیل می‌شود، چنانکه سلوچ که خود همه حرفه‌ای را آموخته به ابراو می‌گوید:

«فقط وقتی مرد می‌تواند سرش را میان مردم بلند نگاه‌دارد که تخت شانه‌هایش درکار عرق‌کند. دست که به شانهٔ مرد می‌کوبی، خاک باید ازآن بلند شود!... کار! کار! نان کار، نان زحمتکشی است که به آدم جوهر می‌دهد. غیرت می‌دهد. مرد است و کارش.» صفحهٔ ۱۸۴ جای خالی سلوچ

با همهٔ این حرفها سلوچ می‌گذارد و می‌رود. چرا؟ پاسخ را می‌توان در علت مهاجرت مرگان و ابراو جستجوکرد. ابراو روی تراکتور به کار مشغول می‌شود، اما دیری نمی‌گذرد که تراکتور که جای انسان را درکشاورزی گرفته به‌سرعت همهٔ

کارها را انجام می‌دهد و دیگر کاری نمی‌ماند که ابراو بخواهد انجام بدهد و درنتیجه بیکار می‌شود. بنابراین عدم امنیت شغلی، بیکاری، فشار زندگی و بی‌آیندگی عواملی هستند که باعث می‌شوند ابراو از روستا کنده‌شده و به شهر برود؛ همچنانکه بی‌تردید پدرش سلوچ نیز بنابه همین دلایل از روستا کنده‌شده و رفته بوده‌است. مرگان هم زنی است کاری و برای دریافت مزدی هرچند ناچیز آستینهایش را بالا می‌زند. از هیچ‌کاری هم ابا ندارد: گورکنی، سفیدکاری، خمیرگیری، کشاورزی و هرکار دیگری که پیش‌آید چه‌در عروسی و چه‌در عزا. درواقع او به مثابه یک قهرمان شکست‌ناپذیر با کار برخورد می‌کند:

«روی گشادهٔ مرگان درکار، نه برای خوشایند صاحب‌کار؛ بلکه برای به‌زانو درآوردن کار بود. مرگان این‌را یاد گرفته‌بود که اگر دل‌مرده و افسرده به کار نزدیک بشود، به‌زانو درخواهدآمد. کار، بر او سوار خواهدشد. پس، با روی، گشاده و دل باز به کار می‌پیچید. طبیعت کار چنین است که می‌خواهد تو را زمین بزند، ازپا درآورد. این تو هستی که نباید پابخوری، نباید ازپا دربیایی! و مرگان نمی‌خواست خود را ذلیل کار ببیند. مرگان، کار را درو می‌کرد.»

صفحهٔ ۲۴۵ جای خالی سلوچ

اما هرچه مرگان و ابراو درپی یافتن کارند کار از آنها گریزان است؛ و چون انسان بدون کار کم‌کم هویت خود را ازدست می‌دهد چاره‌ای نمی‌یابد جز رفتن و گسستن. چنانچه با رفتن ابراو و مرگان از زمینج و ماندن عباس در خانهٔ پدری به این امید که با همکاری رقیه شیره‌کشخانه راه بیندازد، خانوادهٔ سلوچ که با رفتن سلوچ در آستانهٔ ازهم‌پاشیدگی قرارگرفته بود ناگهان متلاشی می‌شود و هرتکه‌اش درجایی می‌افتد و بدین‌ترتیب رفرم سیاسی ـ اقتصادی اصلاحات ارضی که امید آبادانی دشتهای زمینج را در دل ابراو کاشته‌بود با ازکار افتادن و مستهلک‌شدن تراکتور ونیز نبودن زمین به‌اندازهٔ کافی که بشود به کارکردن در آن امید بست و مواردی ازاین‌قبیل عملاً به هجرت او، ونیز به هجرت دسته‌جمعی روستائیان به شهر برای یافتن کار و مزدوری می‌انجامد.

دولت‌آبادی علی‌رغم آنکه در رمان **کلیدر** خلق‌وخوی شخصیتهایش را ناشی‌از طبیعت درونی آنها می‌داند در **جای خالی سلوچ** به‌خاطر آنکه دست به تحلیل عینی از شرایط سیاسی ـ اقتصادی یک جامعهٔ روستایی می‌زند، با لحنی قاطعانه اصالت ماهیت را نفی می‌کند. گرسنگی، فقر و محرومیتهای اجتماعی

سه عامل مهمی است که قدرت پول را بـه عبـاس می‌شنـاسانند؛ لذا او بـرای به‌دست آوردن پول قمار می‌کند، برادر کوچکش ابراو را با سـنگدلی غیرقـابل تصوری کتک می‌زند و حتی گوش او را به‌دندان می‌جود تا بـتوانـد حـق او را به‌چنگ آورد و حاصل زحمتش را بالابکشد. عباس اگر برای به‌دست آوردن پول رذالت می‌کند دلیلش این است که راه شرافتمندانهٔ دست‌یافتن به پول، به نان و به آسایش براو بسته شده‌است.

جای خالی سلوچ شباهت بسیارعجیبی به رمان **مادر** اثر **پرل باک** دارد که می‌تواند کاملا تصادفی و برخاسته‌از شباهتهای موجود میان دوجـامعه بـاشد. چنانکه شباهت باورنکردنی **بوف کور** به **اورلیا** اثـــر **ژرار دو نـروآل** پـرده از پیچیدگیهای ذهنی تقریباً شبیه‌به‌هم دونویسنده برمی‌دارد. شباهت بوف کور به اورلیا به‌قدری عجیب است که هدایت می‌گوید «اگر اورلیا را خوانده‌بودم هرگز بوف کور را نمی‌نوشتم».

کلیدر

ارزیابی کلی

زمانی‌که **ژان ژاک روسو** اثر ادبی خود **اعترافات** را منتشر کرد برخی از منتقدین نشانه‌های اولین حرکت ادبی به‌سوی یک سبک جدید، **یعنی رمانتی‌سیسم** را در آن یافتند. این نشانه‌ها هرچه‌بود، بیش‌از هرچیز در نثر زیبایی نهفته بود که **روسو** با استادی تمام آن‌را بکار برده‌بود. نثری که تا سالیان سال تاثیر عمیق خود را بر جامعهٔ فرانسه همچنان حفظ کرد و رد خود را در آثار نویسندگان بزرگی چون هوگو و بسیاری دیگر باقی گذاشت. نثر روسو در مقطعی از تاریخ همان‌قدر به زبان داستانی ادبیات فرانسه زندگی بخشید که نثر دولت‌آبادی در کلیدربه زبان داستانی ادبیات ما. این نثر شاعرانه که جوانه‌هایش در آوسنهٔ باباسبحان زده شده‌بود در **عقیل‌عقیل** پاگرفت، در **جای خالی سلوچ** تداوم‌یافت و در **کلیدر** شگفتی آفرید. کلیدر اثری است با بار عمیق اجتماعی، تاریخی و ملی که تا سالیان دراز خاطرهٔ آن در حافظهٔ تاریخ ادبیات داستانی کشورمان خواهدماند. در همینجا باید تصریح کرد که بحث ما برسر کلیدر صرفا بحث سبک‌شناسی نخواهدبود بلکه اساسا هدف، درک درست جهانبینی نویسنده از یک‌سو و ارزیابی اثر از لحاظ شکل و محتوا از دیگرسو است که برای رسیدن به هردو منظور ناگزیر باید به شیوه‌ای بپردازیم که اثر ـ آگاهانه یا ناآگاهانه ـ درآن شکل گرفته‌است.

کلیدر همان‌گونه که گفته‌شد دارای رگه‌های رئالیستی و جلوه‌های پررنگ رمانتی‌سیستی است. این دوگانگی در شیوهٔ پرداخت حاصل تناقضی است که یک‌سرش به چهارچوبی وصل می‌شود که رمان در آن جا بازمی‌کند و سر دیگرش به چهارچوبی متصل است که نویسنده می‌خواهد رمان را در آن قراربدهد. به عبارت دیگر نویسنده می‌خواهد یک اثر رئالیستی بنویسد اما رمان

در قالبی دیگر شکل می‌گیرد، و یا لااقل رگه‌های قدرتمندش در قالبی دیگر خود می‌نمایاند. این قالب در کلیدر رمانتی سیسم است و این تناقض برمی‌گردد به اینکه ـ نه دولت‌آبادی ـ بلکه بسیاری از نویسندگان معاصر ما دارای پیش‌آگاهی کاملی از شکل کارشان نیستند. معمولاً داستان و رمان به دوحالت قالب خود را می‌یابند. اول اینکه نویسنده دارای جهانبینی مشخص و جمع‌وجوری است و درضمن می‌داند که این جهانبینی در چه‌شکل و شیوهٔ پرداختی بهتر می‌تواند به خواننده انتقال یابد. از این‌رو عناصر داستان اعم‌از شخصیت‌پردازی، فضاپردازی، حادثه‌پردازی ونیز روابط علت و معلولی حوادث و روابط شخصیتهای داستان با یکدیگر از یک‌طرف و با حوادث از طرف‌دیگر را دقیقاً درجهت انتقال بهتر جهانبینی خود به‌کار می‌برد. درواقع در چنین حالتی نویسنده از عناصر و تکنیکهای داستان به‌گونه‌ای استفاده می‌کند که وقتی کار تمام‌شد اثر قالب واقعی و مناسب خود را پیدا کرده باشد. قالبی که منطبق با جهانبینی سیاسی، اجتماعی و فلسفی نویسنده است. اینکه حالا نویسنده تا چه‌حد توانسته با استفاده از فن داستان‌نویسی کارش را قوی عرضه‌کند، بماند. در این حالت آنچه مهم است این است که به هرحال نویسنده آگاهانه ونیز با پذیرش یک بیانیهٔ مشخص ادبی ، داستان یا رمانی می‌نویسد که قالبش را جهانبینی او تعیین می‌کند و این قالب که عبارت است از **سبک مشخص ادبی** و **چگونگی ترکیب عناصر داستان** و **کاربرد تکنیکهای داستانی** با افکار و اندیشه‌های نویسنده کاملاً سازگار است. دررابطه با این‌دسته از نویسندگان می‌توانیم از **صادق چوبک** نام ببریم که آگاهانه و با پذیرش بیانیهٔ ادبی ناتورالیسم آثار خود را خلق می‌کرد.

حالت دوم مربوط به نویسندگانی است که یا جهانبینی ثابت و مشخصی ندارند و یا اگر دارند قالب شناخته‌شده‌ای برای بیان بهتر جهانبینی خود نمی‌یابند ویا نمی‌شناسند. آنچه برای این‌دسته از نویسندگان مهم است داستان‌پردازی است و اینکه بتوانند هرچه بهتر داستانی راکه در ذهن پرورده‌اند تعریف کنند و معمولاً نیز جهانبینی این نویسندگان بعداز اینکه داستان نوشته شد، شکل می‌گیرد. نه به آن‌معنا که **اثر**، جهانبینی آنها را خلق کرده باشد، بلکه به این‌معنا که آنها ضمن نوشتن از پنهانترین زوایای ذهن خود نیز پرده برمی‌دارند. گاه پیش‌می‌آید که نویسنده‌ای نوع خاصی از تفکراتش را منکر می‌شود و حال آنکه

آثار او بر همان تفکرات دلالت دارد. مثلاً شاید دولت‌آبادی به راحتی نپذیرد که یک نویسندهٔ سرنوشت‌گرا است اما بسیاری از آثار او دلالت براین امر دارد. چنانچه خود او در کتاب «ماتیز مردمی هستیم» صریحاً می‌گوید که یک نویسندهٔ ناتورالیست نیست و حال‌آنکه آثار ناتورالیستی بسیاری هم نوشته است که قبلاً از آنها نام برده‌ایم و نیز بررسیشان کرده‌ایم:

«... چون من نه‌تنها ناتورالیست نیستم، بلکه در جاهایی حدود و ثغور رئالیسم شناخته شده را هم می‌شکنم.» ص ۳۵۴ مانیز مردمی هستیم

درواقع همینطور هم‌هست. دولت‌آبادی یک نویسندهٔ رئالیست است، اما از آنجاکه به‌گفتهٔ خودگاه حدود و ثغور رئالیسم شناخته‌شده را می‌شکند طبیعتاً از رئالیسم دور و به‌شیوهٔ ادبی دیگری نزدیک می‌شود. به هرحال موضوع این است که در چنین حالتی نویسنده به‌طور عام ـ و دولت‌آبادی به‌طور خاص ـ آگاهانه و با پذیرفتن بیانیهٔ مشخص ادبی داستان نمی‌نویسد و لذا اثر او می‌تواند دارای رگه‌های متفاوتی از شیوه‌های مختلف ادبی باشد. از این‌روست که می‌توان گفت میان این دوحالت ونیز میان این دودسته نویسنده تفاوت بسیاری وجود دارد. این تفاوت بیشتر در جهانبینی نویسنده جلوه می‌کند. چوبک، همچنانکه قبلاً هم اشاره کردیم بارزترین نمونهٔ نویسندهٔ نوع دستهٔ اول است؛ زیرا او با پذیرش آگاهانهٔ بیانیهٔ ادبی ناتورالیسم و اعتقاد به تاثیر تعیین‌کنندهٔ عوامل ژنتیک ونیز شرایط محیطی و زندگی در سرنوشت بشر، داستان می‌نویسد؛ و دولت‌آبادی نیز نویسنده‌ای است ازنوع دستهٔ دوم که بدون پذیرش بیانیهٔ مشخص ادبی داستانهایش را خلق می‌کند و در این رابطه به داستان‌پردازی بهای بیشتری می‌دهد و باآنکه می‌کوشد نویسنده‌ای رئالیست باشد اما وقتی مثلاً داستان **ادبار** را می‌نویسد بی‌آنکه بخواهد، آن‌را در شکلی ناتورالیستی عرضه می‌کند. حال آیا می‌توان گفت دولت‌آبادی نویسنده‌ای است معتقد به نقش تعیین‌کنندهٔ عوامل وراثت ونیز فردی است قدرگرا؟ ویا وقتی داستان **پای گلدستهٔ امامزاده شعیب** را تعریف می‌کند، از سمبولیسم سر درمی‌آورد؛ حال آیا دولت‌آبادی نویسنده‌ای است سمبولیست و معتقد به عوامل ماورالطبیعه و نقش تعیین‌کنندهٔ آن در شکل‌گیری حوادث؟ پاسخ این است: دولت‌آبادی نویسنده‌ای است بنابه ادعای خود رئالیست و دراین حرفی نیست؛ ولی از آثار او برمی‌آید که در کنه ذهنش ـ خودآگاه ویا ناخودآگاه ـ پاره‌هایی از جهانبینیهای

ناتورالیستی، سمبولیک ونیز رمانتیک (در کلیدر) نشست کرده‌است. از این‌روست که برمی‌گردیم به همان سخن اول و اینکه بازهم تاکید کنیم دولت‌آبادی نویسنده‌ای است فاقد جهانبینی ثابت و مشخص؛ و البته این امری است پسندیده که یک نویسنده در مقابل تحولات فکریش نخواهد به یک مقاومت کور دست‌بزند. چه‌بسا که کارنامهٔ ادبی بسیاری‌از نویسندگان جهان مملوباشد ازگوناگونیهایی درتنوع تفکر که حاصل تحولات فکری آنها درطی مثلاً دهها سال نویسندگی است. واما برگردیم به کلیدر...

کلیدر چه درشکل و چه درمحتوا، یک اثر ارزشمند رمانتیک است که ـ اگرچه با یک‌بخش رئالیستی قوی درآمیخته است ولی ـ نقد و بررسی آن تنها در همین چهارچوب میسر است؛ لذا چنانچه بخواهیم این رمان را مطلقاً با معیارهای رئالیستی در بوتهٔ نقد قراردهیم، بی‌تردید ره به خطا رفته‌ایم و از این‌رو دچار نوعی گمراهی و سرگرداتی خواهیم شد. پس به کلیدر خواهیم‌پرداخت با معیارهای اصولی و مناسبی که با چهارچوب اصلی رمان سازگار است، اما قبل از هرچیز بدنیست که خلاصهٔ رمان را ازنظر بگذرانیم:

مارال دختر کُرد به ملاقات پدرش عبدوس و نامزدش دلاور که در زندان سبزوار به‌سر می‌برند می‌رود و پس‌از کسب اجازه از دلاور سواربر اسب یکه‌شناسش قره‌آت راه به‌سوی خانهٔ عمه‌اش بلقیس می‌کشد. درراه در برکه‌ای آب‌تنی می‌کند و غرق در لذت این آب‌تنی ناگهان متوجه می‌شود مردی از لابلای نیزار به او چشم دوخته‌است. هراسان دست به رختهایش می‌برد و مرد نیز که کسی جز گل‌محمد پسرعمهٔ مارال نیست از برکه دور می‌شود. مارال از آب بیرون می‌آید و دنبالهٔ راهش را درپیش می‌گیرد. در محلهٔ کلمیشی‌ها مارال خود را به عمه‌اش بلقیس معرفی می‌کند و بلقیس مادر گل‌محمد با روی خوش پذیرای او می‌شود. اما حضور مارال برای زیور زن گل‌محمد سنگین جلوه می‌کند. زیرا او بیم آن دارد دختری که تازه به خانوادهٔ کلمیشی‌ها پیوسته سرانجام مردش ـ گل‌محمد ـ را ازچنگش بدرآورد. و چنین نیز می‌شود. عشقی پاک به‌تدریج در قلبهای مارال و گل‌محمد جا بازمی‌کند و تا بدانجا عمق می‌یابد که این‌دو با یکدیگر ازدواج می‌کنند. این عشق درواقع زمانی برای مارال رنگ جدیتری به‌خود می‌گیرد که اسب یکه‌شناسش قره‌آت را به گل‌محمد می‌سپارد تا او بتواند دوشادوش دائیش مدیار که عاشق صوقی خواهرزادهٔ حاج حسین است

برای ربودن صوقی به قلعهٔ چارگوشلی برود. آنها خان‌عمو، عموی گل‌محمد؛ مدیار؛ صبرخان دامادخان عمو؛ گل‌محمد و علی‌اکبر حاج پسند پسرخالهٔ گل‌محمد شبانه به چارگوشلی می‌رسند و میان این پنج سوار و نادعلی نامزد صوقی جنگ درمی‌گیرد که در این جنگ مدیار دایی گل‌محمد و حاج حسین پدر نادعلی کشته می‌شوند. گل‌محمد با مهارت و چابکی خاصی که در سوارکاری دارد از لابلای تیرهایی که به‌طرف او شلیک می‌شود جسد دائیش مدیار را از مهلکه بیرون می‌برد و پس‌از اینکه خود را از محل حادثه دورمی‌کند به‌اتفاق چهارسوار دیگر به گورستان برکشاهی می‌روند و مخفیانه جسد مدیار را به خاک می‌سپارند. ازطرفی درطول همین کشاکش، شیرو خواهر گل‌محمد، یگانه‌دختر کلمیشی و بلقیس همراه ماه‌درویش بـه قـلعه‌چمن فـرارمـی‌کند و در آنجـا زن ماه‌درویش می‌شود. این حادثه که برای خانوادهٔ کلمیشی گـران تمـام مـی‌شود بیگ‌محمد برادر کوچکتر شیرو را به خشم می‌آورد؛ تا آنجا که او ـ بیگ محمد ـ به خانهٔ ماه‌درویش می‌رود و خواهرش شـیرو را بـه شـدت شـلاق مـی‌زند و گیسهایش را می‌برد. سپس به‌سراغ مـاه‌درویش مـی‌رود و بـا کـندن تکـه‌ای از خشتک تنبانش او را به خواری می‌نشاند. پس‌از این حادثه، دوامنیه برای تحقیق به چادر کلمیشی‌ها می‌آیند تا ردی از عاملین جنگی که منجر به کشته‌شدن حاج حسین پدر نادعلی شده‌است بیابند. اما بلقیس با هوشیاری و خونسردی خاصی که دارد مانع ازآن می‌شود که چیزی دستگیر امنیه‌ها شود و لذا آنها دست‌خالی برمی‌گردند. ازطرفی بیماری به گلهٔ خانوادهٔ کلمیشی می‌افتد و بزها و میشهای آنها را یک‌به‌یک نابود می‌کند. گل‌محمد دامپزشک جوانی را بالاسر گله می‌آورد تا علاج بیماری دام کند اما او ناتوان از معالجهٔ بزها و میشها محله را ترک‌می‌کند. تنهاراه نجات کمک دولت است و اینکه بیایند و آمپول مخصوصی به بزها و میشها بزنند... واما در خانهٔ حاج حسین، نـادعلی صـوقی را زیـرضرب شـلاق می‌گیرد تا بلکه بدینوسیله نام قاتل پدرش حاج حسین را از زبان او بیرون بکشد؛ اما صوقی به حرمت عشق پاکش نسبت به مدیار که به تیر نادعلی کشته شده ازبردن نام او خودداری می‌کند، زیرا صوقی به‌خوبی می‌داند که اگر نام مدیار را به زبان آورد رد همهٔ کسانی که آن‌شب همراه مدیار به خانهٔ حاج حسین حمله کرده بودند آشکار می‌شود. درد شلاق را به جان می‌خرد و مـهر از لب برنمی‌دارد. نادعلی که از مقاومت صوقی به‌تنگ می‌آید در یک تب‌وتاب دیوانه‌وار او را در

جوال می‌پیچاند و دهانش را نیز با چارقد می‌بندد و جوال را ریسمان‌پیچ کرده، آن‌را به چرخ چاه می‌بندد و به ته‌چاه می‌فرستد. در همین‌حال محمد جمعه که گورکن برکشاهی است سرمی‌رسد و می‌گوید که رد قاتلِ حاج حسین را پیداکرده است. او بدین‌ترتیب نادعلی را به گورستان برکشاهی می‌برد و قبر مدیار را می‌شکافد و نادعلی می‌کوشد تا در نور فانوس صورت جنازه را بشناسد. در این‌حال ناگهان گورکن وحشتزده پس‌می‌نشیند. نادعلی درکمال شگفتی می‌بیند که ماری در کاکلهای مدیار و برگردن او پیچیده و سر درون کاسهٔ سر فرو برده‌است. پس هراسان فانوس را به سر گورکن می‌کوبد و عربده‌کشان پا در رکاب می‌گذارد، اما پیش‌از آنکه سر اسب بگرداند، نعرهٔ محمد جمعهٔ گورکن در گوشش می‌پیچد که می‌گوید «سوختم وای! سیاهم کرد...»

نادعلی دیگر نمی‌ماند. اسب را چون باد به‌تاخت درمی‌آورد، گور و گورستان پشت‌سر می‌گذارد و خود در شب گم می‌شود. نادعلی یقین حاصل می‌کند که گورکن را مار زده است. بعداز این ماجرا صوقی به خیمهٔ کلمیشی می‌آید و درآنجا آنچه را که براو گذشته برای بلقیس و زنها تعریف می‌کند و از بلقیس می‌خواهد که بگذارد او نزد آنها بماند. بلقیس موافقت می‌کند، اما شب که گل‌محمد از دشت می‌آید می‌گوید صوقی نباید پیش آنها بماند. صوقی که از درون چادر حرفهای گل‌محمد را می‌شنود، شبانه بیرون زده و خیمه‌های کلمیشی‌ها را ترک‌می‌کند و در دل‌شب گم‌می‌شود. روز بعد گنگو، چوپان نادعلی او را در گودالی می‌یابد. دست‌وپایش را می‌بندد و سواربر خر به خانهٔ حاج حسین می‌برد و درآنجا نادعلی می‌گوید که بازش‌کنند. گنگو و ماه‌سلطان مادر نادعلی صوقی را از خر پایین می‌آورند و دست‌وپایش را بازمی‌کنند. در این هنگام صوقی به پای نادعلی می‌افتد و از او می‌خواهد که آزادش کند. نادعلی به ماه‌سلطان می‌گوید که خرج راه به او بدهد و رهایش‌کند به هرجا که می‌خواهد برود. به این‌ترتیب صوقی برای همیشه خانهٔ دائیش حاج حسین را ترک می‌کند اما نادعلی که همچنان در آتش عشق صوقی می‌سوزد، بعدها سربه جستجوی او می‌گذارد اما پیدایش نمی‌کند تا روزی که عروسی اصلان پسر بابقلی بندار پیش‌می‌آید. در این‌روز دسته‌ای مطرب روانهٔ قلعه‌چمن می‌شوند، بین راه در قهوه‌خانهٔ ملک منصور درنگ می‌کنند تا اندکی بیاسایند. رقاصه‌ای همراه دستهٔ مطرب است. این رقاصه جیران نام دارد؛ نادعلی که خود نیز در آن قهوه‌خانه

به‌سر می‌برد رقاصه را به‌جا می‌آورد و متوجه می‌شود که جیران همان صوقی است. از این‌رو بین او و جلیل درگیری پیش می‌آید و در این درگیری جلیل با کارد گوش نادعلی را می‌برد. واما سوی دیگر داستان...

گل‌محمد به مشهد می‌رود تا بلکه برای نجات دام کاری‌کند، ولی در آنجا به هر اداره‌ای که سرمی‌زند و تقاضای کمک می‌کند جواب سربالا به او می‌دهند. در بازگشت سری‌هم به زندان می‌زند تا با برادر بزرگش خان محمد که در زندان مشهد به‌سر می‌برد ملاقات کند. در زندان خان محمد به او می‌گوید که خورده‌حسابی با پسرخاله‌اش علی‌اکبر حاج پسند دارد. گل‌محمد نزد علی‌اکبر حاج‌پسند می‌رود اماپسرخاله داشتن هرگونه حسابی رابا خان‌محمد انکارمی‌کند و درنتیجه گل‌محمد دست‌خالی از خانهٔ علی‌اکبر بیرون می‌آید و به‌سراغ بابقلی بندار به قلعه‌چمن می‌رود تا بلکه از او کمکی بگیرد؛ اما تلاشهایش همه بی‌فایده می‌مانند. بدین ترتیب بزها و گوسفندها همه ازبین می‌روند و بیگ محمد می‌رود تا کاری برای خود دست‌وپا کند و گل‌محمد نیز به‌کار جمع‌آوری هیزم و فروش آنها رومی‌آورد. یک‌شب دو مامور امنیه که مامور وصول مالیاتند به خیمهٔ کلمیشی می‌آیند. آنها که شب‌را در خیمهٔ کلمیشی می‌خوابند ظاهراً قصددارند که برای وصول مالیات صبح روز بعد گل‌محمد را به شهر ببرند؛ اما گل‌محمد و خان‌عمو به‌اتفاق زنها دو مامور امنیه را می‌کشند و سربه‌نیستشان می‌کنند. در همین موقع علی‌اکبر حاج پسند و عمو مندلو و شیدا پسر بندار سرمی‌رسند. علی‌اکبر حاج پسند چشمش به یک‌لنگه پوتین نظامی می‌افتد و بعدها آن را به ادارهٔ امینه می‌برد و گل‌محمد را به عنوان قاتل دو مامور امنیه لومی‌دهد. گل‌محمد دستگیر شده و به زندان می‌افتد، ولی مدت زیادی را در زندان نمی‌ماند، زیرا به کمک ستار که از فعالان حزب توده بوده و گویا بنابه دلایلی از سیاستهای حزب دلخوری دارد موفق می‌شود که فرارکند. پس‌از فرار، گل‌محمد به‌سراغ پسرخاله می‌رود و او را می‌کشد. ازاین‌پس گل‌محمد با کمک عمو، برادرها و تفنگچیهایش به غارت زمینداران و اربابها می‌پردازد و آوازه‌اش سرتاسر استان خراسان را دربر می‌گیرد. گل‌محمد که از او دیگر به‌عنوان سردار یادمی‌کنند، سرانجام در جنگی نابرابر به‌اتفاق همراهانش کشته می‌شود.

چنانچه ملاحظه می‌شود رمان از طرح گیرایی برخوردار است و چفت‌وبست ماهرانهٔ حوادث آن انکارناپذیر است. اما به هرحال واقعیت این

است که طرح نخستین جوشش ذهن نویسنده است و تا تبدیل‌شدنش به داستان یا رمانِ خوب راه درازی را باید طی‌کند. وقتی داستان یا رمانی را مطالعه می‌کنیم قبل‌از آنکه به طرح آن فکرکنیم، به ساختار کلیش می‌اندیشیم و به انتظاری که ازآن داریم. داستان بازتاب زندگی مردم یک جامعه است، بازسازی حوادث و شخصیت آدمهاست و این‌مهم در وهلهٔ نخست در حادثه‌پردازی و شخصیت‌پردازی می‌تواند شکل بگیرد. شخصیتهای داستانی با رفتار، عمل و عکس‌العملهایشان خود را می‌سازند و شکل می‌گیرند. شخصیت یک داستان با عادتهایی که دارد، با خصوصیات ویژهٔ خود، با رفتارهای بیرونی و درونی وبا علائقی که دارد دست‌به عمل و عکس‌العملهایی می‌زند که بواسطهٔ آن جایگاه خاص خود را در داستان می‌یابد. شخصیت داستانی بدون این عمل و عکس‌العملها و بدون رفتارهای طبیعی بیرونی و درونی، موجودی است بی‌هویت که با نظیر خود در خارج از داستان و در عرصهٔ زندگی فاصله‌ای عمیق دارد. این نکتهٔ مهمی است که دولت‌آبادی آن را دریافته و به‌خوبی در کلیدر به‌کار بسته است. قدیرو تمایلات فرصت‌طلبانه‌اش؛ عباسجان و تزلزل و سستیها و ناخالصیهایش؛ نادعلی و کشمکشهای درونیش و... همه بازتاب جامعه‌شناسانهٔ شخصیتهایی هستند که گاه‌وبیگاه می‌توان نظیر آنها را در جامعه سراغ یافت. اما حوادثی که پیرامون شخصیتهای داستانی کلیدر می‌گذرد بازسازی دو رشته حوادث تاریخی و روزمرهٔ زندگی است و این همان عاملی است که به رمان جاذبه‌های فراوانی می‌بخشد. برخلاف برخی از نویسندگان که همواره حادثهٔ روزمرهٔ زندگی را با حادثهٔ داستانی به اشتباه می‌گیرند و بر پایهٔ این اشتباه آثاری می‌نویسند خسته‌کننده که با یک اثر داستانی تفاوت زیادی دارد، دولت‌آبادی بنابه غریزهٔ ذاتی داستان‌پردازیش استادانه حوادث روزمرهٔ زندگی را گرفته، آنها را بازسازی کرده وبه حوادث داستانی تبدیل می‌کند و در این رابطه تخیل خارق‌العادهٔ خود را به نمایش می‌گذارد. ساخت و پرداخت رمانی با بیش‌از پنجاه شخصیت داستانی درواقع کاری است شاق که توانایی ذاتی خاصی می‌خواهد ونیز حوصلهٔ بسیار.

از موارد مهم دیگری که ساختار کلیدر را استحکام می‌بخشد، قدرت نویسنده در ایجاد منطق داستانی بر روابط علت و معلولی حوادث رمان است به گونه‌ای که تمامی حوادث رمان از آغاز تا پایان همچون حلقه‌های به هم پیوسته‌ای

یکدیگر را محکم دربر می‌گیرند. علاوه بر این قدرت نویسنده در ایجاد زمینه‌هایی که حوادث در آن رخ می‌دهند، فوق‌العاده است. دولت‌آبادی در ایجاد این زمینه‌ها از توصیف و فضاپردازی (رنگ‌آمیزی داستان) به یک‌اندازه استفاده می‌کند. تصویرپردازی که عمدتا به دوصورت توصیف و فضا (رنگ‌آمیزی) در داستان شکل می‌گیرد درواقع هم زمینهٔ اصلی حوادث، وهم زمینهٔ اصلی رابرای اعمال اشخاص داستان و بروز ویژگیهای روحی و روانی آنان فراهم می‌کند. به عنوان مثال توصیفی که رمان **سگ سفید** اثر **رومن گاری** باآن آغاز می‌شود به خوبی می‌تواند نقش تصویرپردازی در این رمان را بیان کند:

«**سگ خاکستری‌رنگی بود که خالی درگوشهٔ‌راست پوزه‌اش و موهای حنایی** رنگ دوربینی داشت.»

توصیفی است زیبا و مناسب؛ زیرا در جمله‌ای کوتاه علاوه بر آنکه تمامی مشخصات ظاهری وحتی رنگ خاکستری سگ تصویر می‌شود این مفهوم نیز در ذهن خواننده جامی‌افتد که منظور از سگ **سفید** سگی نیست که رنگش سفید است بلکه سگی است که دست‌آموز سفیدپوستان است و برعلیه سیاهان بکار گرفته می‌شود. و یا فضاپردازیِ (استفاده از رنگ) **کافکا** در **قصر** به‌خوبی حال و هوای داستان را در ذهن خواننده جامی‌اندازد و درواقع اهمیت ویژهٔ تصویرپردازی از همان آغاز در این رمان جلوه‌گر می‌شود:

«وقتی کا واردشد، مدتی از شب گذشته بود. برف سنگینی دهکده را پوشانده بود و از قصر و تپهٔ آن چیزی دیده نمی‌شد، مه و تاریکی چنان آن‌را احاطه کرده‌بود که حتی کوچکترین نورچراغی هم ازآن قصر بزرگ به‌چشم نمی‌خورد.»

جملات فوق صرفا توصیفی از دهکده و قصر نیست بلکه نویسنده با یک فضاپردازی زیبا و ترکیب دورنگ متضاد سفیدی برف و سیاهی شب و ظلمتی که بر دهکده و قصر حاکم است مرموز بودن دهکده و قصر را به‌تصویر می‌کشد به‌گونه‌ای که مرموز بودن مکانی که داستان درآن وقوع می‌یابد با تمامی ذرات وجودمان احساس می‌شود.

کندوکاوی عمیق درکلیدر ما را به این نتیجه می‌رساند که دولت‌آبادی، هم در توصیف و هم در فضاپردازی تبحر و توانایی بیشتری نسبت به آثار قبلیش پیدا کرده‌است:

«پایان غروب. نشانی به‌جز تیرگی نیست. تپه‌ها ماهورها، هراسه‌های نشانده در زمین، خانه‌ها، خرابه‌ها، تک‌مردمی که از راه درگذرند، همه در شکم شب فرو رفته‌اند و چیزی جز پرهیبی از ایشـان بـه‌چشم نـمی‌آید. دم‌بـه‌دم شب پـیشتر می‌خزد. سیاهی سیاهتر می‌شود.» ص ۶۳ کلیدر

در جملات فوق توصیف و فضا ـ دو جنبه از تصویرپردازی ـ در یکدیگر گره می‌خورند و مفهومی نمادین می‌یابند؛ زیرا این توصیف و فضا علاوه بر آنکه مکان مشخصی را در زمانی مشخص تصویر می‌کند، در کنه خود فضای تیره‌ای از تاریخ کشورمان را نیز بدست می‌دهد:

«نشانی به جز تیرگی نیست»

و این «هراسه‌های نشانده‌شده در زمین» انگار عمله‌های ظلم و ستمند که از نظام موجود نگاهبانی می‌کنند. این رمزگونگی داستان نه‌تنها در توصیفها و فضاها، که گاه در شخصیتها نیز جلوه‌گر می‌شوند.

نثر شیرین دولت‌آبادی در روایت کلیدر ریتم هدفداری را دنبال می‌کند کـه درواقع زمینه‌ساز تم اصلی سیاسی ـ اجتمـاعی و تـاریخی رمـان است. تـمی سیاسی اجتماعی با این مضمون که زنان ما (بلقیس) باید رنج بکشند، فـرزند بیاورند و مادر شوند که همواره حاکمان و اربابانی بیایند و آنها را قتل‌عام کنند. قتل‌عام گل‌محمد و یارانش در کوه سنگرد، یادآور قتل‌عـام امـام حسـین(ع) و یارانش در صحرای کربلاست. شهادت گل‌محمد و یارانش نیز پیام‌آور عشق و تداوم مبارزه ونیز پیروزی معنوی آنها است؛ چنانچه شهـادت امـام حسـین و یارانش چنین پیام تاریخی‌ای را به‌همراه داشته است. و اما همچون امام حسین که شکست واقعیش را نه از یزیدبن‌معاویه بلکه از دورویی و بزدلی مردم کوفه می‌خورد، گل‌محمد نیز نخستین شکست واقعی خود را زمانی باور می‌کند که مردم خرسف به‌خاطر ترس و محافظه‌کاریشان به او پشت می‌کنند:

«گل‌محمد هم بدان حال که بود، شقیقه‌هایش را درمیـان دستهـا گـرفت و نه‌انگار به جواب ستار گفت:

ـ برای اینکه آدم شکست را باور کند، حتما لازم نیست از نهرخون بگذرد! نه، برای باورکردن شکست اصلا احتیاجی به خونریزی نیست. درواقع خـونریزی تنهاراه برای باورکردن نیست. در خرسف خـونی ریـخته‌نشد، نـه خـونی از مـا ریخته‌شد ونه از دیگران. اما... اما در خـرسف مـا شکست خـوردیم. مـردم در

خرسف به ما جواب رد دادند؛ دست رد به سینهٔ ما گذاشتند...» ص ۲۶۸۰ کلیدر

و بالاخره گل‌محمد نیز با علم به اینکه در این جنگ نابرابر شهید خواهدشد، دست رد بر هرگونه سازش می‌زند. او می‌ایستد تا با یاران انگشت‌شمارش درمقابل لشکر عظیم دشمن بجنگد و مردانه شهیدشود. درواقع او شهادت را به زندگی خفت‌بار ترجیح می‌دهد. این شباهتهای تاریخی تاکیدی است بر چرخه‌ای که مدام درحال تکرار است. و اما تم تاریخی داستان نیز جدای از این چرخه نیست. تم تاریخی کلیدر این مضمون کلی را القا می‌کند که به هرحال قهرمانان ملی و مذهبی همواره با ترتیبی خاص در یکدیگر تکرار می‌شوند و با هر تکرارشان حماسه‌ای نوین خلق می‌کنند و هر حماسه، ریشه‌در حماسهٔ قبل دارد ونیز شباهتهایی به آن.

کلیدر دارای سه‌بعد داستانی، حماسی و اسطوره‌ای است که خود بازتاب سه‌بعد اندیشهٔ اجتماعی، تاریخی و عرفانی نویسنده است. این ابعاد به‌طور مجرد در آثار قبلی نیز جا بازکرده‌اند. مثلا آوسنهٔ باباسبحان، بند، هجرت سلیمان تا عقیل‌عقیل آثاری هستند که تمهای اجتماعی یکسان ولی با زمینه‌های متفاوتی را دنبال می‌کنند. در آوسنهٔ **باباسبحان** زمین، در داستان **بند** استثمار، در **هجرت سلیمان** شرافت و حیثیت، و در **عقیل‌عقیل** تنهایی و از خودبیگانگی اساسی‌ترین مسائلی هستند که ذهن نویسنده رابه خود مشغول کرده است.از عقیل عقیل به‌بعد، و در **جای خالی سلوچ** دولت‌آبادی رمان را - بی‌آنکه کلیت ساختار اثر صدمه ببیند - از قلمرو رئالیستیش گاه دورمی‌کند، تاحدی که در این لحظات به سوررئالیسم نزدیک می‌شود. سوررئالیسمی که از اندیشه‌های عرفان گرایانهٔ نویسنده برمی‌تابد: تولد مجدد سلوچ و پروازش برفراز رودشور در خیال مرگان از این‌گونه مفاهیمند. در **کلیدر** نویسنده عشق خود به عرفان را از زبان ستار بیان می‌کند، بدینگونه که نادعلی از ستار می‌پرسد «تو عارفی؟» و ستار پاسخ می‌دهد «عارفان را هم دوست‌دارم؛ بسیار!» و در ادامهٔ این گفتگو لحن گفتار کاملا عارفانه می‌شود. نادعلی از ستار می‌پرسد:

«آخر به من بگو مرد، تو در میانهٔ این دومنزل... با چه عشقی زندگانی می‌کنی؟ با چه عشق؟!

سخن کوتاه، ستار گفت:

- با خود عشق!

نادعلی از سکو کند و سرتخت، رخ به رخ ستار نشست و پرسید:

ـ چیست آن خود عشق؟!

بی‌فزون و بی‌کم و کاست ستار مکرر کرد:

ـ خود عشق!

نادعلی بی‌تاب و پرعطش از لب تخت برخاست و بسوی دهانهٔ درکشید، درگاه را با قامت و چوخایش پوشانید و ماند رودرروی بیابان بی‌پایان، و با خود واگوی کرد:

ـ کجاست آن؛ درکجای وجود؟!

گفته آمد:

ـ در خود وجود.» ص ۲۲۴۱ کلیدر

نشانه‌های رمانتی‌سیسم

رمانتی‌سیسم آثار دولت‌آبادی اگرچه به‌طور کامل و تمام‌عیار در **کلیدر** دهان بازمی‌کند، اما ریشه‌های آن را باید در آثار گذشتهٔ نویسنده جستجوکرد. حاصل نخستین گامهای نویسندگی دولت‌آبادی داستانهایی است که اساسا ساختاری ناتورالیستی دارند. این ناتورالیسم درطی حرکت و گسترش تجربیات ذهنی و عینی نویسنده رفته‌رفته رنگ باخته و همپای آن رئالیسم اثر جان‌می‌گیرد و قوت می‌یابد؛ تا آنجاکه در داستانهای **گاواره‌بان**، **عقیل‌عقیل** و **جای خالی سلوچ** به کمال می‌رسد. اما از دل همین رئالیسم به‌تدریج آهنگ ملایمی از رمانتی‌سیسم نیز سر برمی‌زند. ازجمله **آوسنهٔ باباسبحان** که اگرچه در کلیت خود اثری است رئالیستی، ولی نشانه‌هایی از رمانتی‌سیسم را به‌همراه دارد. یک اثر با دورگهٔ رئالیستی و رمانتی‌سیستی. رگهٔ جدید که شاید از اندیشه‌های ناخودآگاهانهٔ نویسنده سرچشمه می‌گیرد در **عقیل‌عقیل** و **جای خالی سلوچ** نیز دنبال می‌شود بی‌آنکه رئالیسم این آثار تحت‌الشعاع قرار بگیرند. این دوگانگی چه در مرحلهٔ اول نویسندگی دولت‌آبادی که عبارت است از **ناتورالیسم ـ رئالیسم** وچه در مرحلهٔ دوم که در این‌زمان رئالیسم و رمانتی‌سیسم درهم می‌آمیزند خود حکایت از نویسنده‌ای دارد که می‌نویسد تا با نوشتنش داستان تعریف‌کند بی‌آنکه مقید به چهارچوب مشخصی باشد؛ گرچه حتی خود را رئالیست بداند. اما در مرحلهٔ سوم، حاصل **کلیدر** است که در اینجا دیگر رمانتی‌سیسم بر رئالیسم غالب می‌شود و مرحلهٔ چهارم با **روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده** آغاز می‌شود که در این اثر نویسنده تمامی شیوه‌های نگارش از رئالیسم گرفته تا سمبولیسم وغیره را به تجربه می‌گیرد که البته درجای خود به آن خواهیم پرداخت. پس، از لحاظ شکل می‌بینیم که آثار دولت‌آبادی چهار مرحله را پشت‌سر می‌گذارد، درحالی که از لحاظ افت و خیزهای نویسنده در قدرت داستان‌نویسی این آثار به سه مرحله قابل قسمت است که بعداً به آن خواهیم پرداخت.

نشانه‌های رمانتی‌سیسم در آوسنهٔ باباسبحان

در این داستان نویسنده آنگونه که خاص رئالیسم است به روابط علت و معلولی حوادث بعد اجتماعی نمی‌دهد. فی‌المثل درگیری صالح و عادله برسر زمین، نه براساس خصومت طبقاتی که براساس شخصیت فردی آنها استوار است. عادله زنی است هوسباز که دل در هوای غلام دارد و از این‌رو می‌خواهد زمینهایش راکه در اجارهٔ صالح است از او پس‌گرفته و به غلام بسپارد. صالح از این تصمیم عادله غرورش برانگیخته می‌شود و درنتیجه برای حفظ زمین سرسختانه پافشاری می‌کند که این سرسختی به درگیری میان او و غلام می‌انجامد و در این درگیری صالح کشته می‌شود. بدین‌ترتیب می‌بینیم که عمیقترین حادثهٔ داستان براساس خصوصیات فردی عادله و صالح شکل می‌گیرد: **هوسبازی** عادله و **غرور** صالح. داستان به‌وضوح این موضوع را تصریح می‌کند که سماجت و پافشاری صالح برای حفظ زمین به‌خاطر وابستگی شدیدش به زمین نیست؛ بلکه چون به رگ غیرتش برمی‌خورد اگر زمین را از او بگیرند و به شخص بی‌صلاحیتی چون غلام بسپارند، تسلیم خواست عادله نمی‌شود. بدین ترتیب، ویژگیهای فردی عادله (هوسبازی) و صالح (غرور) که حادثهٔ اصلی داستان براساس آنها شکل‌می‌گیرد، **خواسته** یا **نا**خواسته تخستین نشانهٔ رمانتیک اثر را بوجود می‌آورد.

آوسنهٔ باباسبحان تصویر دقیقی از محیط به‌دست نمی‌دهد و چگونگی روابط شخصیتهای داستانی و محیط پیرامونشان دقیقاً روشن نیست. از این‌رو نمی‌توان چگونگی تاثیرگذاری و تاثیرپذیری شخصیتهای داستانی را **برمحیط** و ـ برعکس ـ **از محیط** مورد مطالعه قرارداد. برپایهٔ این ابهام آوسنهٔ باباسبحان از رئالیسم تاحدودی فاصله می‌گیرد و از آنجاکه به شخصیتهای یک‌بعدی صالح که یکدنده و لجباز و غیرتی است؛ مسیب که عصبی، پرخاشگر و تغییرناپذیر است برخورد می‌کنیم متوجه می‌شویم که این فاصله داستان را تا مرز رمانتی‌سیسم پیش‌می‌برد. غلام اما تغییرپذیر است. او اگرچه در آغاز همچون صالح و مسیب مطلقاً انعطاف‌ناپذیر به‌نظر می‌آید اما در پایان، پس‌از کشته‌شدن صالح دچار عذاب وجدان می‌شود و درنتیجه به دگرگونی درونی دست‌می‌یابد و چون این

دگرگونی درونی حاصل حادثهٔ بیرونی، یعنی کشته‌شدن صالح است پس رابطهٔ غلام با حوادث شکلی رئالیستی به‌خود می‌گیرد.

نشانه‌های رمانتی‌سیسم در جای سلوچ

تردیدی نیست که جای خالی سلوچ یکی از بی‌نظیرترین آثار رئالیستی ادبیات داستانی کشورمان است؛ ونیز تردیدی نیست که دولت‌آبادی تاااندازه‌ای حدود و ثغور رئالیسم شناخته‌شده را در این اثر شکسته است. نشانه‌های رمانتیک **جای خالی سلوچ** بیشتر به نوع شخصیت‌پردازی نویسنده از بعضی آدمهای داستانش برمی‌گردد. شخصیتهایی مثل حاج سالم، مسلم و ازهمه جالبتر شخصیت علی گناو است که بی‌شباهت به شخصیت نویسنده در زمانی که بعضی فصلهای کلیدر را می‌نوشته نیست. دولت‌آبادی در **ما نیز مردمی هستیم** می‌گوید زمانی که فصلها و بخشهایی از کلیدر را می‌نوشته به هیچ‌وجه حوادث پیرامونش درکار او وقفه ایجاد نمی‌کرده است. حتی حوادث تکاندهنده‌ای که پیرامون نویسنده می‌گذشته‌اند، درکار او بی‌تاثیر بوده‌اند. به عبارتی، نویسنده در نوشتن کلیدر، خود به یک قهرمان رمانتیک تبدیل شده‌است که نه محیط ونه حوادث، بر او کوچکترین تاثیری نداشته‌اند. انگارکه دیواری میان جهان ذهنی و جهان عینی نویسنده کشیده‌باشند:

«اما هیچیک از این حوادث (جوانمرگ شدن برادرش نورالله، و کشته‌شدن برادر دیگرش علی دراثر سقوط اتومبیل وی به دره) تغییری انحرافی در مسیر کارم نتوانسته ایجادبکند، چون حتی در زندان که امکان نوشتن نبود، کلیدر را در ذهنم می‌نوشتم، هم به هنگامی‌که همسرم در بیمارستان بستری بود وهم به هنگامی که پدرم در اتاق کارم داشت جان‌می‌داد؛ و یادم هست که آن‌شبها پدرم در اتاق کار من بستری بود و من در آشپزخانه بخشهای مربوط به عروسی اصلان بندار را می‌نوشتم...» ص ۳۲۹ ما‌نیز مردمی هستیم

این موضوع ما را به‌یاد علی گناو می‌اندازد که درحالی که زنش با دست‌وپای شکسته در بستر افتاده و مادرش نیز درحال جان‌دادن است بی‌اعتنا به کار بافتنی مشغول است و حوادث پیرامون کوچکترین تاثیری بر او نمی‌گذارد:

«علی گناو خود در آفتاب بغل تنور نشسته‌بود و داشت شال شتریش را

می‌بافت. انگارنه‌انگار که زن ومادرش دربستر افتاده‌بودند و می‌نالیدند. او- لابد - به‌خیال خودش کاری را که از دستش برمی‌آمد انجام داده‌بود. فرستادن پی شکسته‌بند. دیگر چه‌کاری می‌توانست بکند؟ خودش را دوشقه کند؟ زوزه بکشد؟ توی سرش بزند؟ نه! علی گناو بلغمی‌تر از اینها بود. او، حتی سرقمار عصیانی نمی‌شد.» ص ۱۶۰ جای خالی سلوچ

نشانه‌های رمانتی‌سیسم در عقیل‌عقیل

دولت‌آبادی در **عقیل‌عقیل** برای نخستین‌بار به‌طور آشکار می‌کوشد تا طبیعت پیرامون شخصیتهای داستانیش را با **طبیعت درونی** آنها هماهنگ کند. عقیل همهٔ عزیزانش را در زلزلهٔ کاخک خراسان ازدست داده‌است و بی‌خانمان و درمانده درکنار تلی از خاک و خانه‌های ویران‌شده از خود می‌پرسد که پس او برای چه زنده مانده است؟ که شاهد مرگ عزیزانش باشد و آنها را با دستهای خود به خاک بسپارد؟ کوهی از غم و اندوه بر شانه‌های عقیل سنگینی می‌کند و در این رابطه انگار طبیعت نیز او را درمی‌یابد و برایش دل می‌سوزاند و غمگین می‌شود. توصیفی که نویسنده از غروب به‌دست می‌دهد از رمانتی‌سیسم سرچشمه می‌گیرد؛ زیرا در این توصیف طبیعتی را درمی‌یابیم که دارای احساس است و شریک در اندوه و عزای مردم زلزله‌زده:

«خورشید پیرزنی بود که از عزا برمی‌گشت. تنش در غبار سرخی گم‌بود و می‌رفت که فروبنشیند. کند و غمزده و دلمرده قدم برمی‌داشت. چشمهایش را خاک گرفته‌بود. همین بود که نمی‌توانست بگرید. گریه در نگاهش خشکیده بود. می‌رفت تا خودش را درشب قایم‌کند. پنداری از چیزی شرمگین بود. نمی‌توانست چشمش به کسی باشد. جزاین اگر بود، پس چرا خودش را زیربال غبار و ابر قایم کرده‌بود؟ چرا خود را در چادرش پیچیده‌بود؟ چرا خودش را از نگاه مردم خاف می‌دزدید؟ چرا دزدانه می‌گریخت؟»

ص ۱۵ عقیل‌عقیل

باوجود این عقیل‌عقیل در تداوم خود درحیطهٔ رئالیسم گسترش و بسط می‌یابد. مرگ شهرباتو دختر عقیل یکی‌از زیباترین صحنه‌های رئالیستی این داستان است.

نمودار زیر حدود چرخش جهانبینی دولت‌آبادی را ضمن حرکتش از ناتورالیسم به رئالیسم نشان می‌دهد:

ناتورالیسم

تاثیر محیط بر شخصیتهای داستانی: صددرصد
نقش عوامل ژنتیک و وراثت درسرنوشت شخصیتهای داستانی: صددرصد
تاثیر شخصیتهای داستانی بر محیط: صفر
نقش حوادث: شخصیتهای داستانی تسلیم محض حوادثند
نقش نیروی ذهنی در سرنوشت شخصیتهای داستانی: صفر
جهانبینی: انسان اراده‌ای از خود ندارد و تابع سرنوشتی است که محیط، وراثت و شرایط زندگی برای او تعیین می‌کنند.

رئالیسم

تاثیر محیط بر شخصیتهای داستانی: قابل قبول
نقش عوامل ژنتیک و وراثت در سرنوشت شخصیتهای داستانی: مطرح نیست
تاثیر شخصیتهای داستانی بر محیط: انسان قادراست محیط را به‌نفع خود تغییردهد
نقش حوادث: انسان از حوادث تاثیر می‌پذیرد اما تسلیم محض آنها نیست.
نقش نیروی ذهنی در سرنوشت شخصیتهای داستانی: قابل قبول
جهانبینی: انسان قادراست که با اتکا به نیروهای عینی و ذهنیش سرنوشت خود را تعیین کند.

واما گریزِ گاه‌گاهی دولت‌آبادی از رئالیسم به رمانتی‌سیسم را در کلیدر پی‌می‌گیریم و در این رابطه خواهیم کوشید که جهانبینی حاصل از این گریزها را از خلال تحلیلی که عرضه می‌شود، دریابیم.

منش شخصیت، نقطهٔ تمایز

برخلاف جای خالی سلوچ که با اصلیترین حادثه (نخستین حادثهٔ اصلی) شروع می‌شود **کلیدر** آهنگ دیگری را درپیش می‌گیرد، آرام، متین و باحوصله آغاز می‌شود و پهنای خود را با نظمی دقیق از همه‌سو می‌گستراند. کلیدر با جمله‌ای شروع می‌شود که نه حادثهٔ اصلی است ونه فرعی. جمله صرفا یک پیش‌آگاهی است دررابطه با مردم خراسان:

«اهل خراسان مردم کرد بسیار دیده‌اند.»

دوجملهٔ دوم و سوم درارتباط با جملهٔ اول شکل می‌گیرند و بر آگاهیهای ما می‌افزایند:

«بساکه این دوقوم با یکدیگر در برخورد بوده‌اند. خوشایند و ناخوشایند.»

نویسنده در جملهٔ چهارم وارد یک حادثهٔ فرعی می‌شودکه این حادثهٔ فرعی خود پیامد حادثهٔ فرعی دیگری است:

«اما اینکه چرا چنین چشمهایشان به مارال خیره مانده‌بود، خود هم نمی‌دانستند. مارال، دختر کرد دهنهٔ اسب سیاهش را به شانه انداخته‌بود، گردنش را سخت و راست گرفته‌بود و با گامهای بلند، خوددار و آرام روبه نظمیه می‌رفت.»

پس درواقع عبور مارال پیشاپیش اسب سیاهش، حادثهٔ فرعی ۱؛ و توجه مردم به مارال، حادثهٔ فرعی ۲ محسوب می‌شود. می‌بینیم که نویسنده، رمان را پس‌از آوردن یک‌سری اطلاعات، ابتدا وارد حادثهٔ فرعی ۲ وسپس به حادثهٔ فرعی ۱ واردمی‌کند که این خود بر جاذبهٔ رمان، درآغاز می‌افزاید؛ زیرا این جابه‌جاییِ حوادث به ایجاد یک معما منجرمی‌شود با این مضمون که مثلا خوب «مردم چرا به مارال چشم دوخته بودند، مگر در او چه دیده‌بودند؟»

نویسنده تعمدا ریتم کندی درسیر حوادث پیش‌می‌گیرد و برای آنکه این ریتم کند موجب خستگی نشود بی‌آنکه وارد حوادث اصلی شود به‌زودی دوحادثهٔ فرعی را پیش می‌کشد و با جابجایی آنها ضمن ایجاد نخستین معمای فرعی که گره‌اش در جملهٔ بعد بازمی‌شود این نوید را به ما می‌دهد که اگرچه رمان سراصبر

و باحوصله پیش‌می‌رود اما از جاذبه‌های خاصی برخوردار است که می‌توانند اقناع‌کننده باشند.

پس از دوحادثهٔ فرعی ۱ و ۲، رمان وارد توصیفِ شخصیت مارال می‌شود:

«گونه‌هایش برافروخته بودند. پولکهای کهنهٔ برنجی ازکناره‌های چارقدش به روی پیشانی و چهرهٔ گرد و گرگرفته‌اش ریخته بودند و با هرقدم پولکها به‌نرمی دورگونه‌ها و ابروهایش پرمی‌زدند...»

نمودار روند داستان در پاراگراف اول نشان‌می‌دهد که رمان علی‌رغم جاذبه‌های داستانیش قصدندارد به‌زودی وارد مرکزیت حوادث خود شود:

اطلاعات ⟵ حادثه‌های فرعی ۱ و ۲ ⟵ توصیف شخصیت

و این درحالی است که جای خالی سلوچ در همان پاراگراف اول وارد مرکزیت حوادث خود می‌شود؛ نمودار روند داستانی جای خالی سلوچ در پاراگراف اول بیانگر ریتم شتابندهٔ آن است:

حادثهٔ اصلی ۱ ⟵ اطلاعات ⟵ حادثهٔ فرعی ۱

در نمودار فوق حادثهٔ اصلی ۱ رخ‌می‌دهد و بلافاصله درپی آن حادثهٔ فرعی ۱ واکنشی می‌شود نسبت به آن. به هرحال دونموداری که ازنظر گذشت به خوبی تفاوت ریتم در دورمان **جای خالی سلوچ** و **کلیدر** را نشان‌می‌دهد و نیز این نکته را روشن می‌کند که چراکلیدر در حجمی سنگینتر نسبت به جای خالی سلوچ به پایان می‌رسد. موضوع این است که در کلیدر نویسنده در طرح رمانش آنقدر وسعت می‌بیند که نخواهد درگسترش سریع حوادث رمان تعجیل به‌خرج دهد. به طوریکه این رمان حتی با حادثهٔ فرعی نیز آغاز نمی‌شود. درواقع دوحادثهٔ فرعی بعداز یک‌سری اطلاعات می‌آیند، و بعدهم توصیف شخصیت مارال. کلیدر در پاراگراف دوم خود بر ریتم آرامش تاکید بیشتری می‌ورزد. پاراگراف دوم با یک حادثهٔ فرعی شروع می‌شود:

«درویشی که پردهٔ شمایل را به دیوار آویخته بود، زبانش از صدا بازماند.»

باز همان شیوهٔ جابه‌جایی حوادث و ایجاد معما عامل کشش رمان می‌شود. درواقع این سوال مطرح است که چرا درویش زبانش از صدا بازمانده است؟ قطعاً این حادثهٔ فرعی باید درپی یک حادثهٔ فرعی دیگر که قبل‌از آن رخ‌داده بوقوع پیوسته باشد:

«درویشی که پردهٔ شمایل را به دیوار آویخته‌بود، زبانش از صدا بازماند. چه

که تماشاگرانش، همه چشم از پرده و گوش از صداش واگرفتند، سر به‌سوی اسب سیاه و دختر گرداندند و گوش فرادادند به درق‌درق باوقار سم اسب بر سنگفرش خیابان.»

می‌بینیم که باردیگر دولت‌آبادی در پاراگراف دوم، ابتدا وارد حادثهٔ فرعی ۲ از این پاراگراف (یا چهارمین حادثهٔ فرعی رمان) می‌شود و سپس به حادثهٔ فرعی ۱ (سومین حادثهٔ فرعی رمان) گریز می‌زند. همان‌روش که در پاراگرافِ یک ملاحظه شد؛ و بعد، سومین حادثهٔ فرعی پاراگراف دوم (پنجمین حادثهٔ فرعی رمان) بلافاصله رخ‌می‌دهد که درواقع این حادثه، عکس‌العمل پرده‌دار نسبت به حادثهٔ فرعیِ ۱ از پاراگراف دوم است:

«... که پرده‌دار نفیر از سینه برکشید و خلق را به خویش فراخواند.»

و بدین‌ترتیب پاراگراف دوم بسته می‌شود. یک پاراگراف و سه حادثهٔ فرعی خود می‌تواند جاذبهٔ خاصی به داستان ببخشد؛ اما نخستین ویژگی رمانتیک کلیدر در حادثهٔ فرعی ۲ از پاراگراف دوم (همان حادثه‌ای که پاراگراف با آن شروع می‌شود) و حادثهٔ فرعی ۲ از پاراگراف اول شکل می‌گیرد:

«درویشی که پردهٔ شمایل را به دیوار آویخته‌بود، زبانش از صدا بازماند.»

حادثهٔ فرعی ۲ از پاراگراف دوم

«اما اینکه چرا چنین چشمهاشان به مارال خیره مانده‌بود، خود هم نمی‌دانستند.»

حادثهٔ فرعی ۲ از پاراگراف اول

این دوحادثه باآنکه فرعی هستند ولی انتظار غریبی را از نخستین شخصیتی که پا به رمان می‌گشاید (مارال) ایجاد می‌کنند. مارال در سایهٔ این دوحادثهٔ فرعی، خودبه‌خود دارای یک‌سری جاذبه‌های شخصیتی می‌شود که در درجهٔ اول قهرمان‌بودن یا قهرمان‌شدنش را به‌دنبال می‌کشد. اگرچه قهرمان نمی‌شود، اما به هرحال این انتظار از او می‌رود. رفتار و حرکات و نوع راه‌رفتنش و توجه مردم به او همه‌وهمه عواملی هستند که بر استثنایی‌بودن او تاکیددارند و همین از دیگران متمایزش می‌کند. تاکید براین وجه تمایز است که نخستین رگهٔ رمانتی‌سیستی کلیدر را بوجود می‌آورد. مارال با گسترش رمان، بعدها با قهرمان اصلی رمان گل‌محمد از نزدیک روبرو شده و بتدریج دلبستهٔ او می‌شود. اگرچه او خود نامزدی دارد که در زندان به‌سر می‌برد اما این موضوع مانع از دلبستگی او

به پسرخاله‌اش گل‌محمد نمی‌شود. در واقع مارال در شخصیت گل محمد ویژگیهایی را می‌بیند ـ یا حس می‌کند ـ که از دیگران متمایزش می‌کند و همین ویژگیهای نهفته در گل‌محمد است که از او که یک ایلیاتی است گل‌محمد سردار را می‌سازد.[1] استثنائی‌بودن گل‌محمد، درواقع چیزی است شبیه به استثنائی جلوه‌کردن مارال در آغاز رمان؛ با این تفاوت که گل‌محمد به یک قهرمان تبدیل می‌شود و لقب سردار به‌خود می‌گیرد و مارال شایستگی این را می‌یابد که همسر گل‌محمد سردار باشد. تاکید بر استثنائی‌بودن قهرمان در تمامی جنبه‌های شخصیتش رمان را به یک شخصیت‌پردازی رمانتیک سوق‌می‌دهد. ازطرفی بررسی شخصیت افراد براساس خصوصیات فردی آنها در رمان کلیدر نیز از این‌نوع شخصیت‌پردازی جدانیست. به عنوان مثال خان‌محمد برادر بزرگ گل‌محمد با یک مشخصهٔ فردی بارز در داستان معرفی می‌شود. کینه‌ورزی:

«گل‌محمد دست برای برادر آورد و گفت:

ـ بیا وداع‌کنیم خان برارم، بیا وداع کنیم. اگر بناباشد کسی ازما بماند، همان به که تو بمانی. کینهٔ تو به کار این دنیا بیشتر می‌آید تا عشق من. راست این است که دلم می‌خواهد تو باقی‌بمانی.» ص ۲۷۷۵ کلیدر

و درجای دیگر خان‌عمو نیز از خان‌محمد می‌خواهد که زنده بماند و کینه‌اش را به‌کار بگیرد:

«مرد کهن تن راست کرد، برابر خان‌محمد ایستاد و چنگ در شانهٔ او زد و چنان‌که پنجه‌هایش در پوست و گوشت فروبنشیند بازوی سالخوردترین فرزند برادر خود را فشرد و گفت:

«ـ زنده بمان، زنده بمان! بشنو که عمویت با تو چه‌می‌گوید؛ زنده... بمان. می‌خواهم که کینهٔ خود را به‌کار بگیری. این دنیا که من شناختمش بیشتر مستوجب کینهٔ توست تا خوشطبعی من...» ص ۲۷۷۶

خان‌عمو را هم همچنان‌که خود در بالا اشاره‌می‌کند، می‌توان از خوشطبعی او از دیگران تشخیص‌داد. خوشطبعی خصلت فردی خان‌عموست و درسراسر رمان هرجا که او حضور دارد، سخنانش چاشنی مجلس است. بیگ‌محمد نیز سراسر شور است و احساس، و رفتار او نیز برخاسته از همین خصوصیت

۱ـ بوریس ساچکوف درکتاب تاریخ رئالیسم می‌نویسد:
«رمانتی‌سیستها اعتقاد داشتند که فقط فردی استثنائی می‌تواند قهرمان داستان بشود.»

اوست. و اما بلقیس، جسور و هوشیار است؛ شیرو: طغیانگر و ماه‌درویش: ذلیل و سست‌عنصر که آخر سر همسر خود شیرو را نیز به‌همین خاطر ازدست می‌دهد.

در آثار رئالیستی، نویسنده می‌کوشد تا با بررسی محیط، شرایط اجتماعی و چگونگی رابطهٔ میان آنها به تحلیل واقع‌گرایانه‌ای از تاثیرات متقابل انسان و محیط و شرایط اجتماعی دست‌یابد. نویسندهٔ رئالیست به‌جای آنکه خصوصیات فردی و اخلاقی شخصیتهای داستانیش را موردمطالعه قراردهد به بررسی شرایطی می‌نشیند که این خصوصیات زاییدهٔ آنهاست. برخلاف رئالیستها، نویسندگان رمانتیک همواره کوشیده‌اند تا با موردمطالعه قراردادن ویژگیهای خصوصی افراد، کنش و واکنشهای آنها را براین پایه استوارکنند.[1] و دولت‌آبادی نیز در کلیدر خواسته و ناخواسته، راهی رفته است که رمانتیکها مدنظر داشته‌اند و البته این به هیچ‌روی مایهٔ تاسف نیست و چه‌بسا که نشانهٔ خلاقیتهای ادبی نویسنده‌ای باشد که جسورانه هرگونه قید و بندی را ازدست و پای خود کنار می‌زند تا جهانبینی خود را دراثری که می‌آفریند کشف کند. به هرحال مطالعهٔ خوی و خصلتهای فردی افراد همچنانکه به پاره‌ای از موارد آن اشاره‌شد به‌عنوان یکی‌از ویژگیهای مهم رمانتی‌سیستی درکلیدر بسط می‌یابد و بسیاری از شخصیتها را دربر می‌گیرد:

مدیار خلق و خوی خاص خود را دارد و می‌کوشد تا آن را به هرشکل حفظ کند:

«... و روزگار اگر تنگش را می‌کشید، ستمگرپیشگی را بیشتر می‌پسندید تا خواری‌پذیری را... در هر فرازونشیب و در هر پیچ‌وخم، این طبع و خوی را همچنان برای خود به‌حرمت حفظ کرده‌بود.» ص ۱۵۵

پهلوان بلخی هم مانند خان‌عمو دارای طبع شیرین و طنزگونه است و گرچه این خصلت هرگز به‌کار او در این داستان نمی‌آید اما به هرحال او چنین است:

«زبانش گرچه شیرین و دلنشین بود، اما خالی از زهر هم نبود. مایه‌ای از طنز

۱ـ ماکس رافائل درکتاب تاریخ رئالیسم می‌نویسد:
«بنیامین کنستانت به عنوان یک نویسندهٔ رمانتی‌سیست نتایج غم‌انگیز بیگانگی را بدون پژوهش در سرچشمه‌های آن ترسیم کرد و براین عقیده بود که علتها درمیان خود مردم و خصوصیات اخلاقی آنان است.»

طعنهٔ تلخ همیشه چاشنی گفتار داشت. نیش زبانش به تن یکایک اهل قلعه‌چمن گرفته بود. این دست او یا دیگران نبود. طبیعت بلخی چنین بود.» ص ۳۵۵

حتی کمک ستار به گل‌محمد، زمانی که می‌خواهد از زندان فراریش بدهد خصلت سیاسی ـ اجتماعی ندارد بلکه تلاش او به خصلت نمک‌شناسانهٔ او مربوط می‌شود. ستار در پاسخ به سوال گل‌محمد که می‌پرسد چرا می‌خواهی به من کمک‌کنی، می‌گوید:

«من نان‌ونمک شما را خورده‌ام. مادر تو، نان سفره‌اش را به من داده. حق نمک را باید اداکرد. برای ادای این، چه‌موقعی بهتر از حالا؟» ص ۱۱۴۸ کلیدر

و باقلی بندار هم بنابه ذاتش آدمی است بدجنس و موذی. چنانچه خان‌عمو خود دربارهٔ او می‌گوید:

«اما پابند مرد دغل نمی‌توان شد. عقرب به عادت نیش می‌زند...»

ص ۱۳۶۵ کلیدر

ونیز «کینه در بابقلی بندار همچون حس بویایی و شنوایی جزو منش و سرشتش» است (ص ۱۶۵۰ کلیدر) و نجف ارباب نیز بنابه خوی و سرشتش درمی‌یابد که در هرموقعیت حساسی چه رفتاری باید درپیش بگیرد و در این رابطه اتکاء او به عقل و خرد نیست:

«دیگر اینکه سود و زیان یک برخورد، و بافت و بهرهٔ یک جدال را، در سرشت خویش نمی‌توانست از سنجش دوربدارد. از آن‌رو که منش و موقع هرفرد شم خود را دارد. نجف ارباب هم به شم منش و موقع خود برد این شیوهٔ رفتار را دریافته و شناخته بود.» ص ۲۰۸۵ کلیدر

شیدا نیز نسبت به مردم حالتی دوگانه دارد، و این دوگانگی جزو خوی و سرشتش است:

«اما شیدا، گرفتار در این دوئی بود و می‌نمود که دوگانگی سرشتی او شده است و نامشخصی، شاخصیت او. از آنکه شیدا درمیان مردم و بیگانه با ایشان بود. از مردم و بر مردم بود، یعنی که نه خودی خود و نه‌غیر. نه‌این و نه‌آن. در میانه بود و دوگانه بود و...» ص ۱۷۵۱ کلیدر

علی‌اکبر حاج‌پسند، پسرخالهٔ گل‌محمد هم خصلتاً آدمی روباه‌صفت و پست است و این خصلت خود را تا زمانی‌که به‌دست گل‌محمد کشته می‌شود، حفظ می‌کند؛ و همچنانکه اندیشمندان عصر روشنگری رفتار انسان را ناشی از

خصلت سودطلبانهٔ او می‌دانند، **اصلان بندار** نیز مثال یک شخصیت رمانتیک هم ازجهت ویژگی فردیش موردنظر قرارمی‌گیرد وهم ازنظر رفتار سودطلبانه‌اش:

«اصلان باآنکه هنوز توان گفت ـ جوان بود، اما رفتار و کردارش سنجیدگی و پختگی پیران داشت؛ اگرچه به‌جز در دایرهٔ سود و زیان نمی‌اندیشید و نمی‌ورزید...» ص ۱۷۵۲ کلیدر

و باز ازنظر نویسنده: «بیراه نبایدباشد این گمان که هر آدم درخوی و خصایص به نوعی حیوان نزدیک است؛ و در این مایه علی‌خان چخماق به اسب نزدیک است.»ص (۲۲۱۰) همچنین «گل‌محمد در داوری هم شیوه‌ای به سیاق سرشت خود» دارد (ص ۱۸۴۴ کلیدر) و ویژگیهای فردی خاص اوست که بعدها از وی یک سردار می‌سازد. از این‌رو عجیب نیست اگر می‌بینیم که گل‌محمد سردار دست به مبارزه‌ای می‌زند که جنبه‌های آن‌را نمی‌شناسد و نیز از انگیزه‌های درونی خود در این مبارزه بی‌اطلاع است. درواقع گل‌محمد براساس منش خود به مبارزه عشق می‌ورزد و نه براساس درک ضرورت مبارزه. عشق به مبارزه، انگار که در خون او جاری است همچنانکه عشق او به اسب، زن و تفنگ. و در این راستا ستار بیهوده می‌کوشد تا به مبارزهٔ او معنای سیاسی ـ اجتماعی ببخشد:

«گل‌محمد براستی که چون کودک صافی، پرسید:

ـ من به چه‌چیز ایمان دارم؟ به چه‌چیز یقین دارم؟ تو توانسته‌ای این را بفهمی؟! ها؟ من به چه‌چیز یقین دارم؟

ـ عدالت!

ـ این‌را چه‌جور فهمیده‌ای تو؟

ـ این‌را فقط من نیستم که فهمیده‌ام. این‌را هرکسی که تو را شناخته‌باشد فهمیده است!

ـ بجز خودم.

ـ عجب نیست! شاید خودت وقوف نداشته بوده‌ای. درکوران کار، چه‌بسا که آدم به کم‌وکیف کار خودش وقوف نداشته باشد. اما کسانی که از بیرون به‌کار آدم نگاه می‌کنند، می‌توانند این‌را بفهمند. وقتی هم می‌رسد که خود آدم ناچارمی‌شود درکار خودش مکث کند. آن‌وقت است که خودش هم جوهر کار و مقصود خود را می‌تواند بفهمد.!

ـ جوهر کار من چیست؟ مقصود من کدام است؟ تو می‌توانی بفهمی که جوهر و مقصود کار من چیست؟!... ها؟!

ستار گفت:

ـ گفتم!» ص ۲۱۵۰

تلاش ستار از آن‌جهت بیهوده است که گل‌محمد نمی‌تواند عمق مسائل سیاسی اجتماعی جامعه‌اش را دریابد، و مبارزهٔ او صرفاً نیاز درونی خود اوست و نه‌چیز دیگری. از همین‌روست که به قول بلقیس مادر گل‌محمد او نانش را با رعیت قسمت می‌کند و شامش را روی سفرهٔ ارباب می‌خورد. (صفحه ۱۹۴۴) درواقع گل‌محمد قوهٔ تشخیص طبقاتی در ابعاد اجتماعی و سیاسیش را ندارد و به همین سبب مرزی میان دوست و دشمنش قائل نیست. به پیشتر هم که برمی‌گردیم می‌بینیم گل‌محمد در اثر یک وسوسه تصمیم به قتل دو مامور امنیه‌ای که شب را در خیمهٔ کلمیشی‌ها خوابیده‌اند می‌گیرد:

«جدالی درون گل‌محمد برپا بود. وسوسه‌ای. برق ساقهٔ تفنگ آرامش نمی‌گذاشت. فریب گمان... عاشق همهٔ دنیایی و اما در این میان، پیش‌پای سه‌بت روی برخاک می‌مالی. تفنگ و زن و اسب.» ص ۶۸۵

گل‌محمد زن را دارد: مارال؛ اسب را هم دارد: قره‌آت؛ اما تفنگ را چه؟ نه. تفنگ را باید که بدست بیاورد. چگونه؟ با کشتن امنیه‌ها. ولی براستی گل‌محمد تفنگ را می‌خواهد چکار؟ خودش هم نمی‌داند. همین‌بس که داشتن تفنگ برای او، همچون داشتن مارال و قره‌آت یک عشق است، یک نیاز درونی. چنانچه بعداز کشته‌شدن دومامور امنیه ـ چندماه بعد ـ در جروبحثی که میان کلمیشی پدر گل‌محمد و گل‌محمد درمی‌گیرد، کلمیشی می‌گوید:

«... من می‌دانم شما برای چی دوتا مرد بی‌گناه را کشته‌اید. من می‌دانم!»

و گل‌محمد می‌گوید:

«ـ بگو اگر می‌دانی!

ـ برای اسبها و یراقها! برنوهای آلمانی چشم شما را کور کرده‌بود! من پاره‌های تن خودم را خوب می‌شناسم. شما هنوزهم عاشق اسب و تفنگید.!»

ص ۸۴۲

باوجود این نویسنده می‌کوشد تا انگیزهٔ گل‌محمد را در به‌قتل رساندن دومامور امنیه در جای دیگری جستجوکند. بدین‌گونه که وانمود می‌شود

گل‌محمد از اینکه قرار است امنیه‌ها او را به شهر ببرند تا یا مالیات از او بگیرند ویا به زندانش بیاندازند احساس خطر کرده و به‌همین علت به فکر کشتن آنها می‌افتد، ویا پای زیور را پیش‌می‌کشد و نظر سوئی که یکی‌از امنیه‌ها به او داشته بهانه می‌شود. اما واقعیت این است که هیچ‌کدام اینها با منطق رئالیستی سازگاری ندارد؛ زیرا اولاً نه‌برای گل‌محمد و نه حتی برای خود زیور کاملاً روشن نیست که امنیه واقعاً نسبت‌به او سوءنظر داشته یانه؛ ثانیاً کشتن دومامور امنیه صرفاً به این‌خاطر که یکی‌از آنها به زن گل‌محمد زیور سوءنیت داشته عملی است هم دوراز انصاف، هم دوراز عدالت وهم بسیار غیرمنطقی. درمورد احساس خطر گل‌محمد ازاین‌بابت که امنیه‌ها می‌خواهند او را به شهر ببرند تا برای مالیات زندانش کنند هم بایدگفت که از لحن امنیه‌ها پیداست که آنها حاضرند با گرفتن پولی، چیزی دست ازسر او بردارند و بلقیس مادر گل‌محمد هم که حاضراست گردنبند نقره‌اش را ازاین‌بابت بدهد. پس همچنانکه خود نویسنده هم می‌داند اینها همه بهانه است تا گل‌محمد دومامور امنیه را به‌قتل برساند و رمان بتواند در حجم وسیعتری ادامه یابد:

«یامن بگو مرد! زیور، بهانه نیست؟ اگر هست، به خریدن خطر می‌ارزد؟»

ص ۶۸۶

باوجود اینکه نویسنده خود هم اعتراف می‌کند که زیور و احساس خطر گل‌محمد از امنیه‌ها همه بهانه است، باز می‌کوشد تا به انگیزهٔ گل‌محمد در به‌قتل‌رساندن دومامور امنیه رنگ منطقی و قابل قبولی بدهد و از این‌رو مامورانی که برای وصول مالیات به خیمه‌های کلمیشی آمده‌اند، ناگهان ابراز می‌کنند که هنوز مسئلهٔ قتل حاج حسین و امکان دست‌داشتن گل‌محمد در این قتل منتفی نشده، و بدین‌ترتیب موضوع مالیات عوض می‌شود و درعوض موضوع محاکمهٔ گل‌محمد پیش‌می‌آید و نیز ترس گل‌محمد از این‌بابت بهانه می‌شود. و بالاخره هم همهٔ این مسائل به‌هم گره می‌خورند و به‌عنوان انگیزه‌های اصلی گل‌محمد از به‌قتل رساندن دومامور امنیه جلوه می‌کنند. اما انگیزهٔ واقعی را باید در درون گل‌محمد و عشقش به تفنگ که به سرشت او مربوط می‌شود جویاشد:

«نگاه زن، برق تفنگ و تاخت و توان اسب تو را به‌ستایش برمی‌انگیزد: برنو، مارال، قره‌آت! به دیدنشان بیخود از خود می‌شوی مرد ایلی. شوق و

جذبه‌ای می‌یابی... مرد ایلی نکند شیطان به زیر جلدت رفته‌باشد؟» ص ۶۸۵

اینکه چرا برق تفنگ و تاخت و توان اسب گل‌محمد ایلیاتی را به ستایش برمی‌انگیزد، احساسی است که خودش هم علت آن را نمی‌داند. او فقط می‌داند که تفنگ را می‌خواهد و همین کافی است که آن را به‌دست بیاورد. آنچه اهمیت‌دارد خواست اوست و اراده‌اش که بر همه‌چیز برتری دارد، حتی برجان دومامور امنیه که از بداقبالشان برای وصول مالیات به‌سراغ کلمیشی پدر گل‌محمد می‌روند. و این جنبهٔ دیگری از رمانتی‌سیسم کلیدر است که قبل‌از این ماجرا به شکل دیگری در ماجرای عشقی مدیار تجلی پیدامی‌کند.

اراده‌گرایی[1]

اراده‌گرایی یکی‌دیگر از نشانه‌های رمانتیک کلیدر است که ابتدا در ماجرای عشقی مدیار شکل‌می‌گیرد. مدیار دایی‌گل‌محمد عاشق صوقی است. صوقی در خانهٔ دائیش حاج حسین زندگی می‌کند. ازطرفی حاج حسین قصددارد خواهرزاده‌اش را به عقد پسرش نادعلی درآورد. از این‌رو مدیار درمی‌یابد که حاج حسین دائی صوقی به هیچ‌وجه حاضر نخواهدشد دست صوقی را در دست او بگذارد لذا تصمیم می‌گیرد که او را به هر قیمتی شده از خانهٔ حاج‌حسین برباید. پس عازم قلعهٔ چارگوشلی می‌شود. پابه‌پای او گل‌محمد، صبرخان، خان‌عمو و علی‌اکبر حاج پسند نیز اسب می‌تازند. آنها شبانه به قلعهٔ چارگوشلی می‌رسند. جنگ درمی‌گیرد. جنگی که هیچ‌گونه هدف اجتماعی پشت آن نیست و صرفا جنبهٔ خصوصی دارد. مدیار اراده کرده‌است که صوقی را به هرقیمتی به‌دست‌آورد، پس چه‌باک که جان خود را نیز در این‌راه بگذارد؟ که می‌گذارد. در این ماجرا چنانچه گفته‌شد، مدیار تنها نیست. چهارسوار دیگر نیز همراه او هستند و خواست و ارادهٔ مدیار را انگار که اراده و خواست خود می‌دانند. اینکه به چه‌دلیل منطقی آنها در جنگی شرکت می‌کنند که هیچ‌گونه منافع مشترکی در آن ندارند باز از سؤال‌هایی است که نمی‌توان با معیارهای رئالیستی پاسخی برای آن یافت. آنچه در این‌جا اهمیت‌دارد ارادهٔ مدیار است و اینکه او بتواند آن‌را اعمال کند. مدیار ارادهٔ خود را فوق همه‌چیز می‌داند و چهارسوار دیگر نیز همچون قهرمانان رمانتیک برای این اراده احترام قائلند و نقطه‌نظر مشترک آنها ـ اراده‌گرایی ـ تنها در همین‌نکته نهفته است و نیز منفعت مشترکشان. و اما

۱ـ بوریس ساچکف در تاریخ رئالیسم می‌نویسد:
«زمانی که اراده‌گرایی خصوصیت ویژهٔ هنرمند رمانتیک، و بویژه اشعار بایرون بود و رمانتی‌سیستها ارادهٔ شخصی قهرمان خود را تجلی آزادی درونی و استقلال فردیش از هرگونه تأثیر اجتماعی بر روح سرکش او می‌دانستند، شلی نظریه‌ای دیگر دربارهٔ آزادی داشت و می‌توانست مانند لایپ نیتز بگوید که اصل موضوع این‌است‌که مردم می‌دانند چه می‌خواهند ولی علتهای خارجی خواستهای خود را نمی‌شناسند.»

هدف...؟ چه اهمیتی دارد؟ بدست آوردن ـ و درواقع ربودن ـ صوقی، یا درهم‌شکستن دژهای دشمن؟ تا ارداهٔ قهرمان چگونه ایجاب‌کند؟ و نیز چه‌فرقی می‌کند که طرف درگیری چه‌کسی باشد؟ نادعلی پسرعمهٔ صوقی، یا سرهنگ بکتاش و ماموران دولتی؟ بعدها تیز گل‌محمد دومامور امنیه را می‌کشد تا برنوهای آنها را تصاحب کند. اما بزودی توسط پسرخاله‌اش علی‌اکبر حاج پسندلو می‌رود و به زندان می‌افتد. در زندان ستار اراده‌می‌کند که به هرشکلی شده گل‌محمد را فراری‌بدهد. او نیز معلوم نیست غیراز پایبندیش به سرشت نمک‌شناسانه ـ که قبلا بدان اشاره‌شد ـ چه هدفی را دنبال‌می‌کند و نیز معلوم نیست که فرار گل‌محمد از زندان چه منفعتی ازلحاظ سیاسی برای او دارد؟ ستار فقط می‌داند که باید به گل‌محمد کمک کند که از زندان نجات یابد و خود هم دلیل این کارش را نمی‌داند؛ درواقع او نیازی به دلیل هم ندارد؛ آیا اراده و خواست او کافی نیست؟ پس در تصمیم خود تردیدی راه‌نمی‌دهد و آنقدر تلاش می‌کند تا بالاخره گل‌محمد را از زندان فراری‌بدهد. از این‌پس چندرگهٔ عمیق رئالیستی در داستان جان‌می‌گیرد. گل‌محمد به‌اتفاق برادرانش به خانهٔ علی‌اکبر حاج پسند می‌رود و او را به‌قتل می‌رساند. دقیقا روشن است که چرا باید این حادثه رخ‌بدهد. علی‌اکبر حاج پسند گل‌محمد را لوداده است پس باید به‌سزای خود برسد. علی‌اکبر نیز به این دلیل پسرخاله‌اش را لومی‌دهد که از این‌طریق بتواند کسب موقعیتی برای خود بکند. می‌بینیم که عمل علی‌اکبر ریشه‌در خصلت سودطلبانه‌اش از یک‌طرف، و توجیه اراده‌گرایانه‌اش ازطرف دیگر دارد. زیرا او اراده کرده است که برای کسب موقعیت بهتر اقتصادی از دولت امتیازهایی بگیرد؛ این اراده باید به‌مرحلهٔ عمل برسد ولو به‌قیمت به‌زندان افتادن گل‌محمد و یا حتی پای‌دار رفتنش؛ همچنانکه قبلا به‌اراده و خواست مدیار رکاب در رکاب او به قلعهٔ چارگوشلی تاخت و در قتل حاج حسین شرکت‌کرد. به هرحال، عمل علی‌اکبر حاج پسند در لودادن گل‌محمد، عکس‌العمل رئالیستی گل‌محمد را به‌دنبال دارد. زیرا میان این عمل و عکس‌العمل رابطهٔ علت و معلولی خاصی نهفته است که منطق رئالیسم قادر به تفسیر آن است.

پس‌از کشته‌شدن علی‌اکبر حاج پسند گل محمد گام در راهی می‌گذارد که اگرچه مقصد برایش روشن نیست اما به‌خوبی پیداست که به بیراهه نرفته است. این گام درواقع به همان مسیری منتهی می‌شود که ازپیش برای او تعیین

شده‌است. کشتن دومامور امنیه برای برنوهایشان بالاخره یک‌جا باید به‌کار بیاید و حال چه‌بهتر از این‌که گل‌محمد با فرار از زندان و نیز کشتن علی‌اکبر حاج پسند در ورطه‌ای گرفتارآید که راه پس‌وپیش نداشته باشد و چاره‌ای جز به‌دست‌گرفتن برنو پیش‌رو نبیند؟

احساس بیگ‌محمد در فقدان دائیش مدیار، عروسی اصلان و همهٔ حوادثی که پیرامون عروسی می‌گذرد، دیدار گل‌محمد و جهن‌خان در قهوه‌خانهٔ ملک منصور، درگیری نادعلی و جلیل در قهوه‌خانهٔ ملک منصور بسرسر جیران، و تمامی حوادثی که در قلعه‌چمن پیرامون روابط بابقلی بندار و آلاجاقی می‌گذرد و نیز حوادثی که در خرسف میان خان‌عمو و بیگ‌محمد از یک‌طرف و مردم خرسف روی‌می‌دهد از لحظات بسیار درخشان و عمیق رئالیستی کلیدر است. همچنین قدیر، شیرو، شیدا، اصلان، بندار، ماه‌درویش، نادعلی و عباسجان از شخصیتهای به‌یاد ماندنی کلیدرند که در جلوه‌ای رئالیستی عرضه‌شده‌اند. به‌طور کلی چنین به‌نظر می‌رسد که آن‌بخش از رمان که در قلعه‌چمن می‌گذرد، با تمامی شخصیتها و حوادثش و نیز روابط علت و معلولی حوادثش همه درقالبی رئالیستی ساخته و پرداخته شده‌اند. البته صرف‌نظر از پاره‌ای جلوه‌های رمانتیک که گاه در این‌بخش خود می‌نمایاند، می‌توان گفت که این‌بخش از رمان انگار که یک اثر مستقل رئالیستی است که با استادی خاصی دربخش رمانتیک کلیدر (که مربوط به حوادثی است که پیرامون گل‌محمد و یارانش خان‌عمو، بیگ‌محمد و خان‌محمد و ستار شکل‌می‌گیرد و بسط می‌یابد)،گره خورده است.

حادثه‌های غیبی

تسلسل حوادث به‌گونه‌ای که حوادث زنجیروار و بی‌وقفه یکی پس‌از دیگری وارد داستان شوند و پیوستگی آنها دارای کیفیتی باشد که هرازچندگاه حادثهٔ غیرمنتظره‌ای رخ‌دهد، یکی دیگر از ویژگیهای رمانتی‌سیسم است. **امیرحسین آریانپور** در صفحه ۱۹۹ **جامعه‌شناسی هنر** می‌نویسد: «از دیدگاه رمانتی‌سیسم، هستی پراز شگفتی و شگرفی است و حادثه‌های غیرقابل پیش‌بینی هردم انتظار می‌روند.»

در کلیدر علاوه‌بر اینکه حوادث زنجیروار به‌گونه‌ای ازپی یکدیگر می‌آیند که انگار هرگز تمامی نخواهندداشت، گاه‌به‌گاه حوادثی پیش‌می‌آیند که کاملاً غیرمنتظره و ناگهانی هستند. این حوادث که انگار از غیب و به منظوری خاص در داستان ظاهرمی‌شوند بی‌شباهت به صاعقه نیستند و تاثیر آنها نیز اگرچه آنی و گذراست، اما آنقدر هست که حوادث دیگر را تحت‌الشعاع خود قراردهند.

زنجیرواربودن حوادث درکلیدر را از همان آغاز و از همان دوپاراگراف اول و دوم که حامل پنج حادثهٔ فرعی هستند می‌توان به‌خوبی دریافت. این پنج حادثهٔ فرعی به‌گونه‌ای از پی‌هم آورده‌می‌شوند که می‌توانند تا بی‌نهایت حادثه نظیر خود را به‌دنبال داشته باشند؛ زیرا این حوادث حول‌وحوش شخصیت استثنائی مارال و عبور تماشائی او از خیابان صورت می‌گیرند. پس بدیهی است اگر مارال بخواهد ساعتها در خیابان پیشاپیش اسب سیاهش قره‌آت به همان حالتی که نویسنده توصیف می‌کند قدم بزند دهها و صدها حادثه نظیر آن پنج حادثهٔ فرعی که قبلاً ازنظر گذشت اتفاق بیفتد. این کیفیت به گونه‌ای است که حتی وقتی رمان کلیدر را به‌پایان می‌رسانیم احساس می‌کنیم که هنوز حوادث می‌توانند دنباله داشته‌باشند. درواقع **خان‌محمد** با تمامی کینه‌ای که دارد و حس انتقامجوئیش از خائنینی چون نجف ارباب و بابقلی بندار و نیز ظاهراً گریزش از مهلکه در پایان رمان، خود این انتظار را ایجادمی‌کند.

پیش‌می‌آید که در بسیاری مواقع حوادث به‌خاطر بی‌وقفه ازپی‌هم آمدنشان

روابط علت و معلولی خود را زیرسوال قراردهند. قبل‌از اینکه بخواهیم به حوادث غیبی داستان بپردازیم می‌توان به چندمورد از این‌گونه حوادث اشاره‌کرد؛ مثلاً حادثهٔ زیر:

گل‌محمد سردار و یارانش به‌ناگاه روانهٔ قلعهٔ سنگرد می‌شوند و در آنجا درمی‌یابیم که آنها برای گرفتن اسلحه‌هایی که نزد نجف ارباب است وارد سنگرد شده‌اند. اینکه این اسلحه‌ها نزد نجف ارباب چه‌می‌کند سوالی است که پاسخ آن‌را گل‌محمد اینگونه می‌دهد:

«گل‌محمد زانو به زانو شد و گفت:

ـ وقت کوتاه است؛ دردسرت ندهم. اصل مطلب اینجاست که در ایام جنگ؛ آدم ارقه‌ای را می‌شناختم که به خدمت اجباری بود... مملکت که شلوغ‌شد، او از خدمت اجباری گریخت. ایام خدمتش مامور اسلحه‌خانه بود. ازجایی که شنیدم آدم جلبی بود، علاوه‌بر اینکه شانه از خدمت خالی‌کرد، خبرشدم که یک گونی اسلحه هم با خودش ورداشته آورده. اینکه من شنیدم پی‌جوی تفنگها شدم و ردگرفتم نشان‌به‌نشان و ردبه‌رد آمدم رسیدم به در خانهٔ نجف ارباب سنگردی. درست به اینجا.» ص ۱۳۷۲

حال‌اینکه گل‌محمد این خبر را ازکه شنیده، یا آن مردارقه‌ای که توانسته یک گونی تفنگ را از اسلحه‌خانهٔ ارتش بیرون بیاورد کیست، و آن ردبه‌رد و نشان‌به‌نشان چگونه به خانهٔ نجف ارباب رسیده و مهمتراز همه، آن‌مرد ارقه اصلاً چگونه توانسته یک گونی اسلحه از اسلحه‌خانهٔ ارتش خارج‌کند سوالهایی است که با معیارهای رئالیستی نمی‌توان پاسخی برای آنها یافت. همینطور وقتی گل‌محمد و همرزمانش قلعهٔ سنگرد را ترک‌می‌کنند شب را در خانهٔ قباد که در قلعه میدان واقع است به صبح می‌رسانند. صبح ناگهان خانه به محاصرهٔ امنیه‌ها درمی‌آید. معلوم نیست آنها رد را ازکجا پیداکرده‌اند. حتی گل‌محمد این سوال را از استوار اشکین فرماندهٔ امنیه‌ها که در درگیری مغلوب شده‌است می‌کند، ولی اشکین از پاسخ طفره‌می‌رود و گل‌محمد هم پی‌نمی‌گیرد:

«گل‌محمد دستمال ابریشمین از جیب بیرون‌کشید و خون و عرق از چشم و پلکهای اشکین پاک‌کرد و پرسید:

ـ حکم ازکی داشتی برای کشتن ما، اشکین؟ رد را کی نشان تو داده‌بود؟ چرا همچه وقتی و در همچه جایی؟

اشکین، تن خمانید، روی پا و، زانو گرفته میان چنگ، نـاله‌ای دردمـند بـه نخستین‌بار در صدا، گفت:

ـ کاش به قلبم زده‌بودی، گل‌محمد» ص ۱۴۰۹

گرچه در صفحهٔ ۱۹۰۲ گل‌محمد به نجف ارباب می‌گوید کـه مـی‌دانـد او استوار علی اشکین را به قلعه میدان فرستاده بوده، ولی موضوع این است کـه نجف ارباب درآن فاصلهٔ زمانی کوتاه از کجا می‌توانسته استوار علی اشکـین را درجریان قراردهد؟ بعلاوه او از کجا توانسته بفهمد که گل‌محمد شب را در خانهٔ قباد گذرانده است؟

اما قبل‌از حوادث فوق، بابقلی بندار هم که ازطرف خان‌افغان و جهن‌خـان احساس خطر می‌کنند برای کمک‌طلبیدن از گل‌محمد ناگهان از محل استقرار او و تفنگچیهایش سردرمی‌آورد. خود بابقلی بندار هم از پاسخ به این سوال که جا را از کجا یافته طفره‌می‌رود و روبه گل‌محمد می‌گوید: «دوست، دوست را می‌طلبد و می‌یابد، خان!...» (ص ۱۳۵۶)

واما هچنان که گفته‌شد در کلیدر حوادث داستانی هرازچندگاه تحت‌الشعاع یک حادثهٔ غیبی قرارمی‌گیرند که بـه‌طور نـاگهـانی و غـیرمنتظره وارد جریـان حوادث می‌شوند. این حوادث غیبی معمولا در دوحالت رخ‌می‌نمایند: یکـی زمانی که رمان در مقطعی ازخود می‌رود که به اوج برسد؛ ودیگر زمانی که رمان در یک مرحلهٔ خاص، اوج را پشت‌سر گذاشته و وارد فرود خود می‌شود. حالت اول مثل زمانی است که نادعلی، صوقی را ته‌چاه آونگ کرده و قـصددارد بـه این‌وسیله نام قاتل پدرش را از زبان او بیرون‌بکشد و درست در چنین لحظه‌ای که صوقی ممکن است زیر شکنجه‌های بیرحمانهٔ نادعلی کشته‌شود ناگهان در خانه را می‌زنند و مردی پا به حیاط می‌گذارد که گورکن است و می‌گوید که رد قاتل حاج حسین پدر نادعلی را می‌داند (ص ۲۹۹). حالت دوم نیز مثل زمانی است که در هیزم‌زار گل‌محمد و مارال پس‌از یک‌سلسله هیجانات روحی و عـاطفی برای نخستین‌بار هم‌آغوشی می‌کنند (اوج)، و درست پس‌از هم‌آغوشی (فرود) ناگهان زیور زن گل‌محمد سرمی‌رسد و می‌گوید: «برایت نان آوردم گل‌محمد...» و در بهت ناباورانهٔ خویش، نان را ازدست فرومی‌اندازد و ناگاه، چـانکه گویی غولی سر به ردش گذاشته، به میان بوته‌های هیزم می‌دود و ازمیان آنها می‌گریزد (ص ۴۵۷). حـضور زیـور در هـیزمزار به‌بهـانهٔ آوردن نـان، حـضوری است

غیرمنتظره؛ زیرا مگرنه آنکه مارال ازطرف بلقیس و زیور که نان می‌پخته‌اند برای گل‌محمد نان آورده‌است و درواقع بهانهٔ حضور او در هیزمزار همین بوده است؟ (ص ۴۴۹) پس‌از این‌روست که حادثهٔ نان‌آوردن زیور به هیزمزار و سررسیدن او چندلحظه پس‌از هماغوشی گل‌محمد و مارال یک حادثهٔ غیبی محسوب می‌شود که نویسنده با این‌منظور به آن توسل جسته که داستان را درست در فرود خود دچار یک‌ضربه و هیجان آنی کند و بدین‌ترتیب تحرک جدیدی به رمان ببخشد.

و یا زمانی‌که گل‌محمد و خان‌عمو به‌اتفاق بلقیس و مارال و زیور دومامور امنیه را می‌کشند ناگهان درآن نیمه‌شب علی‌اکبر حاج پسند و شیدا و عمو مندلو پیدایشان می‌شود و داستان را که از اوج خود (کشته‌شدن دومامور امنیه) وارد فرود (سربه‌نیست شدن جسدهای دومامور امنیه) شده‌است دچار ضربه و هیجان می‌کند:

«دل شب بود. به‌هنگام که هرکه، در عمق و خاموشی گم‌است. هرکه. هرکه. پیروجوان، بیمار و تندرست، عاشق و سوگوار، دزد و قافله‌بان. همه. همه. شب دراوج بود. برف تندی گرفته‌بود. ضخامت خاموشی شب چنان سنگین می‌نمود که پلک هوشیارترین راهبانان نیز برهم نتوانست نشاند.» ص ۶۹۳

و باوجود این، در دل همین‌شب و در سرمای گزنده و توانفرسایش پس‌از اینکه گل‌محمد و خان‌عمو و زنها دراوج مقطعی از داستان دومامور امنیه را می‌کشند معلوم نیست برای‌چه ناگهان سروکلهٔ علی‌اکبر حاج پسند در چادر کلمیشیها (محل وقوع قتل امنیه‌ها) پیدا می‌شود. بهانه این است:

«درون چادر، علی‌اکبر حاج پسند کناراجاق نشسته‌بود و رختهایش را خشک می‌کرد. به ورود مردها نیمخیز شده و گفت:

ـ بی‌موقع آمدیم، نه؟

گل‌محمد گفت:

ـ خیرباشد!

علی‌اکبر حاج پسند، لبخند برلب به بلقیس نگاه‌کرد و گفت:

ـ خیرم هست. می‌خواهم خاله بلقیس را ببرم کلاته. برار شیدا می‌خواهد دامادم بشود. وقتش است که خاله بلقیس را با مادرم آشتی‌بدهم.» ص ۶۹۸

آن‌هم درآن نیمه‌شب و درآن سرما؟ آیا آشتی خاله بلقیس و گل‌اندام مادر

علی‌اکبر حاج پسند و نیز حضور بلقیس در عروسی اصلان که معلوم نیست چندماه بعد می‌خواهد صورت‌بگیرد[۱] آنقدر برای علی‌اکبر اهمیت‌داشته که کار و زندگیش را رهاکرده و درآن برف و بوران راهی خیمهٔ کلمیشی‌ها شده‌است؟ جالب آنکه دمی بعداز این‌حرفها که بین علی‌اکبر و گل‌محمد می‌گذرد، علی‌اکبر دستش به یک‌لنگه پوتین امنیه‌ای که کشته‌شده گیرمی‌کند و درست در همین‌لحظه نیز یک‌سوار دیگر سروکله‌اش پیدامی‌شود و می‌گوید:

«رفیقهایم رو به اینجا آمدند (منظور دوامنیه‌ای است که کشته‌شده‌اند). قراربود... اینجا باشند.چادر... کلمیشیها! من... مالیه‌چی هستم. جایم... بدهید... امشب!» ص ۶۹۹

معلوم نیست تمام ساعاتی که آن‌دو مامور امنیه در چادر بوده‌اند، شام خورده‌اند، چای خورده‌اند و یکی‌شان هم تریاکش را کشیده‌است و گفتگو هم کرده‌اند بعد خوابیده‌اند و ساعاتی بعد از خواب بیدار شده‌اند و بعدهم که کشته‌شده‌اند و جسدهایشان هم سربه‌نیست شده‌است این سوار تک افتاده کجا به‌سر می‌برده که ناگاه درپی علی‌اکبر حاج پسند سروکله‌اش پیدامی‌شود؟ این سوال هم زمانی معنادارد که بخواهیم با معیارهای رئالیستی رمان را تحلیل کنیم.

به هرحال حوادث غیبی در کلیدر حکم حلقه‌هایی را دارند که **اوجها** و **فرودهای** داستان را یکی پس‌از دیگری به‌هم وصل‌می‌کنند. این نکته را نیز در همین‌جا باید بدان اشاره‌کرد که حوادث غیبی که از ویژگیهای رمانتی‌سیسم است نباید با «**تصادف**» اشتباه گرفته‌شوند؛ زیرا «**تصادف**» مقوله‌ای است فلسفی که بیشتر در آثار سمبولیک جلوه‌گر می‌شود و معمولا دارای بار عمیق جهانبینی ماورالطبیعی نویسنده است. به عنوان مثال در یک داستان سمبولیک ممکن‌است شکسته‌شدن یک آینه به‌شکل مرموزی به یک حادثه گره‌بخورد. در این صورت شکسته‌شدن آینه اگرچه یک تصادف است، اما دارای معنای متافیزیکی خاصی می‌باشد که درواقع هشداری است به صاحب آینه بدین‌مضمون که مراقب خود باشد زیرا حادثهٔ ناگواری درانتظار اوست. رمانتیکها جهان را سرشار از شگفتی می‌دانند و سرشار از حوادثی که هرآن ممکن‌است روی‌دهد، لذا رخداد این حوادث همانقدر که با معیارهای رئالیستی

۱ـ چنانچه در صفحهٔ ۸۳۸ معلوم می‌شود سه‌ماه از شبی که گل‌محمد و خان‌عمو امنیه‌ها را کشته‌اند گذشته و در این فاصله هنوز عروسی اصلان سرنگرفته است.

غیرمنتظره جلوه می‌کند با معیارهای رمانتی‌سیستی عادی و طبیعی است. در کلیدر نیز اگرچه نویسنده‌اش برمبنای بیانیهٔ ادبی رمانتیکها آن را خلق نکرده‌است اما از آنجاکه مایه‌های قوی یک اثر رمانتیک را داراست این حوادث عادی جلوه می‌کنند؛ بدین معنی که حتی حوادث غیرمنتظره در مقاطع مشخصی از داستان ظاهرمی‌شوند. این مقاطع مشخص همان اوج و فرودهای داستان هستند. بنابراین رخداد هر حادثهٔ غیرمنتظره‌ای در اوجها ویا فرودهای کلیدر زیاد غیرعادی هم نیست.

می‌توان گفت دولت‌آبادی قصد داشته‌است از این‌نوع حوادث برای ایجاد نقطهٔ تعلیق در برخی مقاطع رمان استفاده کند و چون صرفاً به کاربرد اینگونه حوادث نظرداشته لذا به جلوهٔ رمانتیک آنها چندان توجهی نشان نداده‌است. زنجیروار قرارگرفتن حوادث از پی‌هم، و نیز بروز حوادث غیرمنتظره در کلیدر این رمان را در برخی مقاطع خود ازنظر روند منطقی حوادث دچار اشکال می‌کند. ازجمله‌اند حوادثی که ضمن آن نادعلی صوقی را جوال پیچ‌کرده و به ته‌چاه می‌فرستد:

«سرانجام چیزی مانده به ته‌چاه، ریسمان را به پایهٔ چرخ پیچاند، گره‌زد و صوقی در میانهٔ راه آونگ ماند.» ص ۲۹۸

در همین حین در می‌زنند و ماه‌سلطان مادر نادعلی در را بازمی‌کند. محمدجمعه گورکن برکشاهی پابه حیاط می‌گذارد و می‌گوید که رد قاتل حاج حسین پدر نادعلی را پیدا کرده‌است. درواقع محمد جمعه از دور شاهدبوده که گل‌محمد و خان‌عمو و صبرخان و علی‌اکبر حاج‌پسند جنازه‌ای را مخفیانه در گورستان برکشاهی خاک‌کرده‌اند. آن جنازه متعلق به کسی است که قطعاً به تیر تفنگ نادعلی ازپا درآمده است و اگر نبش‌قبر شود و هویت جنازه روشن‌شود نادعلی درخواهد یافت که چه‌کسانی برای ربودن صوقی به خانهٔ او حمله کرده‌اند و درنتیجه پدرش به‌دست چه‌کسانی کشته شده‌است. رد، همین است و از این‌رو محمد جمعه از نادعلی می‌خواهد که با او به گورستان برود و نبش‌قبر کنند تا بدین‌وسیله قاتل حاج حسین شناخته‌شود. نادعلی می‌پذیرد و از محمد جمعه می‌خواهد که بیرون بایستد و در فاصله‌ای که گورکن بیرون ایستاده‌است:

«نادعلی اسب را زین‌کرد، زنجیر در را به زلفی انداخت و بسوی چاه دوید، روی سکو جاگرفت و با هرچه نیرو در تن داشت پابر پره‌های چرخ کوفت و

جوال را ـ که صوقی در آن پیچیده بود ـ بالاکشید. ماه‌سلطان به‌کمک آمد و جوال را بیرون دهنهٔ چاه کشاند، کنار دختر زانوزد و با ترس ولرز، دستمال از دهن او بازکرد. نادعلی تند و پرشتاب ریسمان را از دور جوال واگرداند، تن نیمه‌جان دختر را از آن بیرون‌کشید، مچ دستش را چسبیده و چون لاشهٔ گوسفندی او را به درون اتاق کشاند، به گوشه‌ای پرتابش کرد و نیمتنه را به‌تن کشید و به مادر گفت:

ـ کمی آب به سرورویش بزن تا برگردم.» ص ۳۰۵

با رفتن نادعلی، صوقی بعداز آنکه ـ حتما ـ ماه‌سلطان به دستور نادعلی آب به سروریش می‌پاشد و به‌هوش می‌آید، از خانه فرارمی‌کند و با پای پیاده روبه خیمه‌های کلمیشیها می‌گذارد و پس‌از دوروز به آنجا می‌رسد و بعداز آنکه خود را به بلقیس معرفی می‌کند، روبه او و زنها چنین تعریف می‌کند:

«من را به چاه آونگ کرده، دشنامم داده، شلاقم زده، حرف ننگ بارم‌کرده، گفته که خفه‌ام می‌کند، اما من بازهم طاقت‌آورده‌ام. دم‌نزده‌ام، تا اینکه غروب پریروز در خانه را زدند...»

منظور همان زمانی است که او نیمه‌جان و ازهوش‌رفته در ته‌چاه آونگ‌شده بوده‌است. ادامه:

«تا اینکه غروب پریروز در خانه را زدند. گورکن گورستان برکشاهی بود. به خانه آمد و خبرآورد که رد قاتل را یافت‌کرده. نادعلی را برداشت همراه خود برد تا گور را بشکافند و میت را از خاک بدرکشد و نشان نادعلی بدهد. بعداز آن دیگر نمی‌دانم چی‌شد؟» ص ۳۱۴

البته صوقی تا همین‌حد هم که می‌داند جای شگفتی دارد، زیرا او که در آن‌زمان نیمه‌جان و نیمه‌هوش در ته‌چاه آونگ‌بوده چگونه توانسته صدای در را بشنود و بعدهم ببیند که گورکن برکشاهی پابه داخل حیاط گذاشته و نیز چگونه توانسته صحبتهایی راکه میان گورکن و نادعلی ردوبدل شده بشنود و سرانجام از مقصد آن‌دو باخبر شود؟ جالب آنکه صوقی بر این ادعای خود عجیب هم اصرار می‌ورزد:

«همین‌که گفتم. حرفهایشان را با گوش خودم شنیدم. دیدمشان که رفتند.»

ص ۳۱۴

اینکه صوقی بتواند درحالت نیمه‌جان و ازهوش رفته، آنهم از ته‌چاه آنچه را که در حیاط می‌گذرد ببیند و نیز درکمال هوشیاری هرحرفی را که ردوبدل

می‌شود بشنود از مواردی است که روند منطقی حوادث را مختل می‌کند. علاوه‌براین زمانی که صوقی ماجراهایی را که براو گذشته تعریف می‌کند، لحن جدیش نشان از درایت و عقل و هوشیاری او دارد؛ ولی چنددقیقه بعداز اینکه حرفهایش را می‌زند ناگاه حالتهای دیوانه‌واری به خود می‌گیرد و به مارال می‌گوید که در ته‌چاه جن دیده‌است. این تغییر ناگهانی صوقی درعرض چنددقیقه و پیش‌کشیدن پای جن برای توجیه این تغییر بازهم می‌تواند یکی از آن حادثه‌های غیرمنتظره باشد.

اصل ستیز

ستیز را نمی‌توان منحصراً اصلی در رمانتی‌سیسم دانست، ولی یک اثر رمانتیک بدون ستیز میان شخصیتهایش ویا ستیز درونی قهرمانانش چندان معنایی هم نخواهدداشت. یک اثر رئالیستی می‌تواند جریان ملایم زندگی شخصیتها ویا جنبه‌هایی خشن ازنوعی زندگی اجتماعی را بدون ستیزی آشکار میان شخصیتها به‌تصویر بکشد ضمن آنکه اثر رئالیستی می‌تواند برپایهٔ ستیز آشکار میان شخصیتهایش نیز شکل‌بگیرد با این تفاوت که ستیز در رئالیسم جنبهٔ اجتماعی پرباری دارد و نهایتاً پرده از تضادهای اجتماعی برمی‌دارد؛ و ستیز در یک اثر رمانتیک جنبه‌های فردگرایانه‌اش بر جنبه‌های اجتماعی آن می‌چربد. قهرمانان رمانتیک مدام درحال ستیزند و این ستیزها یا در درون آنها می‌گذرد که بیشتر درونی و خصوصی هستند؛ ویا ستیزی است فردگرایانه میان آنها و سیستم یا یک جریان اجتماعی؛ چنانچه در کلیدر ستیز مدیار، گل‌محمد، صبرخان و خان‌عمو با نادعلی برسر صوقی؛ ونیز ستیز گل‌محمد سردار و یارانش با سیستم چنین معنایی دارد: فردگرایانه و غیراجتماعی؛ زیرا نه اجتماع در آن ستیز دخالتی دارد و نه گل‌محمد که خود محور عمدهٔ این ستیز است از انگیزه‌های نبرد خود اطلاعی دارد. درواقع همچنانکه پیشتر اشاره‌شد، گل‌محمد واقعاً نمی‌داند که هدفش از مبارزه با سیستم چیست و در این‌راستا می‌خواهدکه به نتایج قطعی و قابل قبولی برسد، اما هرچندکه ستار هم می‌کوشد تا در توجیه مبارزهٔ گل‌محمد سردار کمکهایی به او بکند گل‌محمد بازهم به نتیجه‌ای نمی‌رسد و فقط این‌را درمی‌یابد که خواه و ناخواه در مبارزه‌ای قرارگرفته‌است که نه ضرورت اجتماعی آن‌را درک می‌کند ونه مقصد خود را از آن می‌داند:

«گل‌محمد هم بدان نرمش و آرامش، گفت:

ـ خان‌عمو... تا امروز هم کار ما شوخی نبوده! اشکال ما دراین بوده که بارکار خودمان را سبک گرفته بوده‌ایم. ما خطر کرده‌ایم؛ اما برای‌چی؟ این‌را نتوانسته‌ایم برای خودمان روشن‌کنیم. برای دیگران هم نتوانسته‌ایم روشن کنیم منظور

خودمان را...» ص ۲۱۶۶

و در جای دیگر گل‌محمد از ستار می‌پرسد:

«جوهر کار من چیست؟ مقصود من کدام است؟ تو می‌توانی بفهمی که جوهر و مقصود کار من چیست؟ ها؟!» ص ۲۱۵۰

و نمونه‌های بسیار دیگری که همگی موید عدم آگاهی سیاسی - اجتماعی گل‌محمد سردار از مبارزه‌ای است که یک‌سر آن به خودش وصل می‌شود. پس‌از این‌روست که ستیز گل‌محمد با سیستم ستیزی فردگرایانه ونیز جلوه‌ای از ستیز قهرمانان رمانتیک به‌حساب می‌آید.

دوگانگی طبیعت، بازتاب دوگانگی درون

رابطهٔ انسان و طبیعت برای بسیاری از متفکرین ادبی رابطه‌ای است پذیرفتنی؛ منتها آنچه تفاوت‌می‌کند، چگونگی نوع این رابطه است. در این‌راستا می‌توان گفت که برخلاف رئالیستها که رابطهٔ میان انسان و طبیعت را یک رابطهٔ متقابل می‌دانند رمانتیکها طبیعت را تابعی از احساسات انسان به‌حساب می‌آورند و از این‌رو بر یک‌جانبه‌بودن رابطهٔ انسان و طبیعت تاکیدمی‌ورزند. مثلاً باران ازنظر رئالیستها پدیده‌ای است زندگی‌بخش که نقش عمده‌ای در زندگی اقتصادی او دارد. پس باران برزندگی انسان تاثیرمی‌گذارد، زیرا کشاورزی را رونق‌می‌دهد ونیز موجب سرسبزی و طراوت دشتها و جنگلها می‌شود که این نیز خود نقش ویژه‌ای در اقتصاد می‌تواند داشته‌باشد. اما علی‌رغم این‌همه، باران ممکن‌است که به جاری‌شدن سیل منجرشود و فاجعه بیافریند. اینجاست که انسان می‌کوشد تا با توسل به فکر و نیروی کارش برجنبه‌های زیان‌آور این پدیدهٔ زندگی‌بخش غالب‌شود. با این‌همه همین باران برای رمانتیکها هیچ معنایی ندارد جز بازتابانیدن احساسات انسان؛ حال اگر انسان، دلشکسته و غمگین باشد باران نشانهٔ اندوه آسمان و گریهٔ آسمان در غم انسان دلشکسته است؛ و اگر انسان به یک نشاط و شادی درونی دست یافته‌باشد باران نشانهٔ اشک شوق است. درواقع شخصیتهای آثار رئالیستی با نیروی کارشان بر طبیعت تاثیرمی‌گذارند ضمن آنکه از طبیعت تاثیرمی‌پذیرند، و قهرمانان آثار رمانتیک با احساساتشان بر طبیعت تاثیرمی‌گذارند و این تاثیرگذاری یک‌جانبه است. بدین‌معنا که فقط طبیعت است که از حالات انسان متأثر می‌باشد و مثلاً با غم و اندوه قهرمان رمانتیک غمگین می‌شود و با شادی او شاد. در این‌رابطه طبیعت به یک‌نوع سازگاری با احساسات قهرمان رمانتیک می‌رسد.[1] قهرمانان کلیدر نیز در

۱ـ سیروس پرهام در رئالیسم و ضدرئالیسم می‌نویسد:

«شاعر رمانتیک نیز «حال» خود را در همه‌چیز نفوذ می‌دهد و طبیعت را نه‌آنگونه که هست، بلکه آنگونه که آرزو می‌کند به وصف درمی‌آورد. هنگامی که وی عشق می‌ورزد، گلها و

این رابطه از نوع رمانتیک هستند. اصلاً خود نویسنده در این راستا صریحاً بیانیهٔ ادبی رمانتیکها را اعلام می‌کند:

«... غروب سرخ است یا تیره؟ تو چگونه‌اش می‌بینی؟ تا چگونه‌اش ببینی! شب نور باران است، هنگام که قلب برفروز باشد. غروب گنگ است، اگر مارال قلبی گنگ داشته باشد، اگر روحی گنگ داشته‌باشد. غروب گنگ بود.» ص ۲۷

نویسنده با نقل گنگ بودن غروب در واقع می‌خواهد که حال درونی مارال را توصیف کند؛ زیرا از آنجا که طبیعت بازتاب درون انسان است، پس گنگیِ غروب می‌تواند بازتاب حال درونی مارال باشد. براین اساس کافی است بدانیم غروب گنگ است تا دریابیم که مارال قلبی گنگ دارد.

در جای دیگر توصیف نویسنده از آسمان شب، بازتاب‌کنندهٔ هراس مادر تادعلی است از آیندهٔ پسرش ونیز سرنوشت او:

«شب خاموش و آسمان وهم‌آلود بود تیغکان برهنه و براق خنجری، فروآویخته از شب، به خیره‌سری می‌درخشیدند. پاک و درخشان و بلورین، اما هراس‌آور.»

و بلافاصله درتایید بیانیهٔ ادبی رمانتی‌سیسم دربارهٔ انسان و رابطهٔ احساساتش با طبیعت توضیحاتی آورده‌می‌شود که:

«دل عاشقانه اگر می‌بودت، می‌شد بر گنبدی بام بایستی و هرکدام (از ستاره‌ها) را که می‌خواهی، چون غوزه‌ای که از دشت پنبه، بچینی. ستاره به‌دست. چنین شبانی بیهوده نیست اگرکه پلنگان بریال بلندترین قله فراز روند و پرغرور پنجه در آسمان افکنند تا درشت‌ترین ستاره از قلب آسمان برکنند و به‌زیر آورند...» ص ۲۹۲ و ۲۹۳

و در صفحهٔ ۳۱۳ وقتی توصیف می‌شود که «شب به‌یاد مدیار خراشیده‌شد»

جویبار و خورشید و ماه و ستارگان نیز شور و هیجان عاشقانه دارند. هنگامی‌که معشوقه جفامی‌کند، طبیعت را نیز افسوس و اندوه فرامی‌گیرد»
و درجای دیگری می‌افزاید:
«طبیعت درنظر او (هنرمند رمانتیک) انعکاس احساسات و اندیشه‌های او وقهرمان اوست. وی تحول و دگرگونی را در پرتو تغییر رنگ و بوی طبیعت مشاهده می‌کند؛ تغییر فصول، آمد و رفت شب و روز، مهتاب غم‌انگیز، نالهٔ بادهای سرگردان، هیبت سوسماران و ژرفای سحرآمیز دریا، شادیها و شگفتیهای ازدست‌رفتهٔ کودکی... همه اجزاء ارکستر عظیمی هستند که سمفونی سرنوشت انسانی را می‌نوازد. به این خاطر است که قهرمانان رمانتیک تنها در دامن طبیعت به هستی خود پی‌می‌برند و اندیشهٔ خود را می‌پرورانند و توانائیها و استعدادهای زمینگیر خویشتن را پروبال می‌دهند.»

ما باید این را دریابیم که درواقع این بلقیس است که وقتی چشمش به صوقی - دختری که مدیار جان برسر او گذاشت - می‌افتد به یاد جوانمرگی مدیار - برادر ناکامش - قلبش خراشیده می‌شود.

زمانی که بزمرگی به گلهٔ کلمیشی افتاده، ستارگان همچون چشمان گرگ درنظر بلقیس جلوه می‌کنند:

«ستارگان کلیدر، امشب چه تابشی دارند؟ چشمان گرگها، امشب چه‌زلالند.» ص ۳۲۴

همین ستارگان و آسمان برای زیور معنای دیگری دارند زمانی که پس‌از ماهها غم و اندوه جدایی جسم و روحش از گل‌محمد به‌وصال می‌رسد:

«دیگر سرما نبود. و ستاره‌ها دیگر نمی‌گزیدند. نگاه به آسمان. چه پاک بود، آسمان! هرستاره، لبخندی روشن! آسمان چه‌جوان بود. چه‌تازه و چه‌جوان بود و، چه نزدیک بود. به سرانگشتی می‌شد گونهٔ هرستاره را نوازش کرد. و زیور، چه جوان بود!» ص ۱۰۴۷

و بدین‌ترتیب می‌بینیم که میان جوان شدن زیور و یا احساس جوانی او و جوان جلوه‌کردن آسمان رابطه‌ای عمیق برقرار می‌شود. اما جوانی آسمان هم پایدار نمی‌ماند، زیرا احساسات انسان مدام درحال تغییرند و ناپایدار. اگر زمانی آسمان با جوان‌شدن دل و احساس زیور، جوان می‌شود و پاک، زمانی دیگر که گل‌محمد در ورطه‌ای از مشکلات عظیم گرفتار آمده، صافی و زلالی و پاکی خود را ازدست می‌دهد:

«آسمان. آسمان کدر. ستاره‌های مکدر.» ص ۲۱۰۷

و همین آسمان زمانی که برای نخستین‌بار، گل‌محمد و مارال در اوج حالتهای عاشقانه‌شان با یکدیگر هم‌آغوشی می‌کنند، پس‌از هم‌آغوشی همراه با اشکهایی که مارال از دیدگان فرومی‌ریزد، باریدن می‌گیرد. اشکهای مارال از سرشوق و درد است و آسمان نیز از سرشوق و درد می‌بارد ویا به عبارت بهتر می‌گرید:

«آسمان بار دیگر دل دریا کرد. باران. چیزی در قلب آسمان شکسته بود. ازهم‌گسیخته بود. گریان، تا دل خود از باری خالی‌کند. تا گره سینه بگشاید. گریه‌ای از سرشوق و درد. گریه‌ای به رهایی. روی سینهٔ گل‌محمد از اشک و باران خیس شده‌بود. سر مارال را از سینهٔ خود واگرفت. نگاهش کرد. چشمها،

برکه‌های خونین. نی‌نی چشمها در اشک تن شسته، زلال شده‌بودند. درخششی نو. پاکتر، روشنتر، معصومتر.» ص ۴۵۸

همانطورکه آسمان و حالتهایش با دل و احساسات مارال یکی‌می‌شود، شب نیز رنگ احساسات گل‌محمد را به خود می‌گیرد زمانی‌که او پسرخاله‌اش علی‌اکبر حاج‌پسند را می‌کشد:

«از شب‌بوی خون می‌آمد. خون گرم علی‌اکبر، پسرخاله.»ص ۱۲۲۱

این دوگانگی طبیعت که در مقاطع مختلف رمان ملاحظه می‌شود درواقع چیزی جز بازتاب دوگانگی درون قهرمانان رمانتیک نیست. یکی از بارزه‌های مهم شخصیتهای رمان کلیدر نیز همین دوگانگی آنهاست و این دوگانگی برخاسته‌از احساسات دوگانه و تضادهای درونی آنهاست. آنجاکه نادعلی برای گرفتن اعتراف از صوقی او را به بدترین وجهی مورد شکنجه قرارمی‌دهد، دوگانگی خاصی در درونش چنگ می‌اندازد:

«ترس و بیزاری و رحم یکجا فراگرفته‌اش بود...» ص ۲۹۸

حالتی که صوقی در آدمهای اطرافش ایجادمی‌کند، دارای همین دوگانگی است:

«دیدارش خاطرهٔ مدیار پرخروش را زنده‌می‌کرد. هم از این‌رو، دختر عزیز و دلگزا بود. خوشایند و زهرآگین. خشم‌آور و مهرانگیز.» ص ۳۱۳

اصلان نیز احساس دوگانه‌ای از شخصیت خود برمی‌انگیزاند:[1]

«مردی، هم خواستنی؛ هم بیزاری‌انگیز...» ص ۳۹۵

عباسجان نیز شخصیتی است با خصوصیات فردی مشخص که تحلیل نویسنده از شخصیت او براساس همین خصوصیات فردی و اخلاقی صورت‌می‌گیرد؛ اما تغییرات درونی او زمانی‌که می‌خواهد پدرش را بکشد ناشی‌از دوگانگی احساسات و هیجانات پیچیدهٔ درونی اوست تاآنجاکه این احساسات، وی را از یک ورطهٔ مطلق به ورطهٔ مطلق دیگری که نقطه مقابل حالتِ قبلی است می‌کشاند. بدین‌ترتیب که:

۱ـ آرنولد هاوزر درکتاب فلسفهٔ تاریخ هنر می‌نویسد:
«واکنش رمانتیک دربرابر رهایی هنرمند از قید واقعیت، از احساس دوگانه سرچشمه می‌گیرد: نوعی احساس پیروزی و غم غربت، احساس آزادی و استقلال و اشتیاق به زندگی عادی، طبیعی و خودبخودی، و آرزوی سپری‌کردن یک زندگی ساده و سرراست را پدیدمی‌آورد.»

عباسجان قصددارد پدر پیر و زمینگیرش را بکشد: پستی مطلق. اما او از فکر کشتن پدر به هیجان می‌آید و بر پستی خود زاری‌می‌کند و در این کشاکش یک‌روز تمام با پدرش که به حال نشسته خشکش‌زده و مرده است کلنجار می‌رود بی‌آنکه بفهمد پدری که قصددارد به قتل برساندش، خود مرده است. درواقع توصیف مبالغه‌آمیزی که دررابطه با شخصیت عباسجان و درگیری او با احساساتش زمانی که قصددارد پدرش را بکشد ارائه می‌شود از یک رمانتی‌سیسم عمیق سرچشمه می‌گیرد.[1]

دلاور هم در بیان احساس دوگانه‌اش نسبت به گل‌محمد به ستار می‌گوید که «از این مرد، هم بیزارم وهم خوشم می‌آید! هم از او بدم می‌آید وهم دوستش دارم.» ص ۱۱۶۲

و اما رفتاری که زیور نسبت به هوویش مارال نشان‌می‌دهد بیش‌از هرچیز بر دوگانگی و تناقض احساساتش و رمانتی‌سیسم شخصیت او انگشت می‌گذارد. زیور در یک‌آن تصمیم می‌گیرد که با تکه‌سنگی به مارال حمله‌ور شود و شکم او را زیر ضرب سنگ بگیرد و بدین‌ترتیب بچه‌ای را که مارال در شکم دارد بکشد. این تصمیم برخاسته‌از نفرت عمیق زیور است نسبت به مارال که همچون شعله‌ای از وجودش زبانه می‌کشد. پس سنگ برمی‌دارد و به چادری که مارال درآن است حمله‌ور می‌شود؛ اما رودرروی مارال، ناگاه نفرتش به‌طور کلی محومی‌شود (ص ۸۳۵) وحتی دمی بعد جای خود را بی‌هیچ دلیلی به عشق می‌دهد:

«زیور گفت:

ـ ... همهٔ کارهایت را خودم می‌کنم. ناف بچه را می‌برم. آش برایت درست می‌کنم. تروخشکت می‌کنم. وقتی پایت سبک‌شد، خودم در چادرت می‌ایستم و نمی‌گذارم چیزی بدیمن، مثل حشم و مرد خسته و مرد سوار به چادرت بیایند. زنی که مهره‌ای زرد و سفید به یل خود بسته‌باشد، نمی‌گذارم پابه چادرت

۱ـ میخائیل خرابچنکو درکتاب فردیت خلاق نویسنده و تکامل هنر می‌نویسد:
«رمانتیکها برخلاف کلاسیکها و تا میزان زیادی واقع‌گرایان روشنگری تنها به ترسیم هیجانات و تسلط پایدار آنها بر انسان نمی‌پرداختند، بلکه درست برعکس، احساسات گوناگون انسانی و ناپایداریشان را ترسیم می‌کردند. رمانتیکها که فرد را چه‌در حالت اسارت و چه‌در والاترین جلوه‌های معنویش ترسیم می‌کردند، به پیچیدگیهای روان انسانی آگاه بودند و با استادی ازعهدهٔ بیان این پیچیدگیها برمی‌آمدند.»

بگذارد و...» ص ۸۵۳

نفرت زیور مثل آتشی که آب برآن ریخته باشند ناگهان خاموش می‌شود و از خاکستر آن، عشق و علاقه به بچهٔ مارال و به خود مارال سربرمی‌کشد. و اما از همه مهمتر تضادی است که گل‌محمد در خود دارد. او که ایلیاتی بی‌سوادی بیش نیست، همچون قهرمانان رمانتیک رفتار درونی شاعرانه‌ای از خود بروزمی‌دهد که با موقعیت اجتماعی او کاملاً سر ناسازگاری دارد:

«دلاور دشمن من است، یا من دوست او هستم؟ دلاور دوست من است، یا من دشمن اویم؟ کدام درست است؟ او از من بیزار است و بروز می‌دهد. و من آیا بی‌آنکه بروز بدهم، بیزار از او نیستم؟ من آیا به خودم و به او دروغ نمی‌گویم؟... آیا در من جدالی میان مهر و کینه‌ام درنگرفته است که من در این‌دم، به دروغ یا راست، جانب مهربانی خود راگرفته‌ام؟ این چه‌حالی است که من دارم؟ چه‌چیز دم‌به‌دم به من سقلمه می‌زند؟ چرا این «چیز» آرامم نمی‌گذارد؟» ص ۱۱۳۴

گل‌محمد، ایلیاتی جوانمرد که سواد خواندن و نوشتن هم ندارد (با استنادبه ص ۱۸۵۸) غرق در ذهنیات خود از مسائل اجتماعی به مسائل روانشناختی گریزمی‌زند و ازآنجا به ناگاه وارد مباحث عرفانی می‌شود و به آن «چیز» می‌اندیشد که آرامش نمی‌گذارد. گل‌محمد در احساساتش هم دارای همین دوگانگی است. یک‌جا با به‌زبان آوردن احساساتش به مادرش بلقیس می‌گوید:

«... گاهی به‌نظرم می‌رسد که تمام دنیا را دوست‌دارم. همین‌حالا یکی از آن وقتهاست، مادر!... قره‌آت را ببین؛ می‌بینی چقدر رعناست؟ چقدر رام و چقدر مظلوم و چقدر رفیق راه! دلم از شوق می‌سوزد. در این سینهٔ من نمی‌دانم چه‌چیزی به جای قلب می‌تپد؟!»ص ۱۹۴۱

اما همین گل‌محمد، با تمام این احساسات رقیق و رمانتیکش که نمی‌داند چه‌چیزی به‌جای قلب در سینه‌اش می‌تپد وقتی خواهرش شیرو، درمانده و بیچاره به او پناه‌می‌آورد و نیز با همهٔ گریه‌ها و التماسهایی که بلقیس می‌کند تا مگر گل‌محمد دلش نرم‌شود و یگانه خواهرش راکه هیچ‌کسی جز او و برادرهایش ندارد بپذیرد، با سنگدلی تمام بر سینهٔ خواهر بیچاره‌اش که در گذر از رنجها و دردها به پیری زودرس دچار شده دست ردمی‌زند (ص ۱۹۵۹). این درواقع همان دوگانگی گل‌محمد در بروز احساسات پیچیده‌اش است که کم‌وبیش بسیاری از شخصیتهای کلیدر از آن بهره‌جسته‌اند.

ریتم

دولت‌آبادی در صفحهٔ ۳۳۰ **مانیز مردمی هستیم** می‌گوید: «من تا در ذهنم نبینم با دستم نمی‌توانم بنویسم.»[۱] این همان نکته‌ای است که خلاقیتهای ادبی دولت‌آبادی را درآن باید جستجوکرد. درواقع نویسندهٔ آثار ادبی بزرگی چون **کلیدر** و **جای خالی سلوچ** اگر می‌خواست خود را در چهارچوب بستهٔ یک‌روش خاص ادبی محصور کند مطمئناً هرگز نمی‌توانست از داستانهایی چون **ادبار**، **بیابانی**، **سفر** و نظیر آنها فراتررود. دولت‌آبادی در نوشتن کلیدر نه‌تنها از تجربیات عینی (شنیده‌هایش راجع به گل‌محمدها) و تجربیات ذهنیش (مطالعات و تاثیرپذیریهایش از آثار ادبی جهان) به اندازهٔ کافی بهره جسته‌است بلکه در اینجا خلاقیتهای ذهنیش را، یعنی تخیل خلاق خود را نیز به‌کار بسته‌است. و این تخیل اگرچه گاه در پهنای وسیعی به‌شکلی طغیانگرانه گسترده می‌شود و حتی رمان را تا قلب رمانتی‌سیسم پیش‌می‌برد اما از آنجاکه این حرکت در مرکزیت حوادث رمان سرانجام با بخش رئالیستی اثر که پیرامون شخصیتهای رئالیستی محکمی چون بندار، شیدا، قدیر، نادعلی و آلاجاقی و نجف‌ارباب و جهن‌خان و... می‌گذرد گره می‌خورد، خود می‌تواند تحول بزرگی در جریان ادبیات داستانی ما به‌حساب آید. کلیدر با یک حرکت رمانتی‌سیستی آغازمی‌شود و تا پایان بند دوم از بخش چهارم تقریباً با همین‌روال پیش‌می‌رود. سپس در بند سوم از بخش چهارم با پرداختن به شخصیت ماه‌درویش ونیز ورود قدیر به داستان، نخستین جرقهٔ رئالیستی اثر زده‌می‌شود و از این‌پس رمان در قلمرو رئالیستی تا پایان بخش هفتم گسترده می‌شود و در بخش هشتم دوباره به رمانتی‌سیسم بازگشت می‌کند. در بخش نهم رئالیسم ادامه می‌یابد و تا آخر این‌بخش پیش‌می‌رود و در بند اول

۱ـ آرنولد هاوزر درکتاب فلسفهٔ تاریخ هنر می‌نویسد:
«فرض زیرین هم به همان اندازه رمانتیک است که می‌گوید سرچشمه‌های خلاقیت هنری را باید در ژرفای ذهن یعنی در منطقهٔ تاریک، اسرارآمیز، و ناکاویدنی جستجوکرد.»

بخش دهم بار دیگر رمانتی‌سیسم ظاهرمی‌شود ولی پیشرویش فقط تا پایان همین‌بند است و ازآن‌پس رئالیسم است که تا پایان بخش دهم بسط‌می‌یابد. از بخش یازدهم تا آخر رمان، رئالیسم و رمانتی‌سیسم پابه‌پای هم، به‌طور موازی پیش‌می‌روند و ضمن پیشروی خود هرکدام به‌طور مستقل ساختمان داستانی خود را شکل می‌دهند به‌گونه‌ای که کلیدر به‌شکل دورمان در یک رمان جلوه‌گر می‌شود. با دوسری حوادث و شخصیتهای داستانی متفاوت که نهایتاً به‌طور استادانه‌ای این حوادث و شخصیتها در پایان به یکدیگر گره‌می‌خورند و به وحدت می‌رسند. انگار که نویسنده با این‌روش خواسته است تا سیر تکاملی ادبیات جهانی را درگذارش از رمانتی‌سیسم به رئالیسم درکلیدر منعکس‌کند. این روش حاصل همان حرفی است که دولت‌آبادی در **مانیز مردمی هستیم** بیان‌می‌کند: «من تا در ذهنم نبینم با دستم نمی‌توانم بنویسم.» این نگرش حتی در ریتم داستانی کلیدر نیز تاثیر بسزایی داشته است. ریتم اصطلاحی است برگرفته از موسیقی و درواقع ازکشش (فاصلهٔ زمانی) میان چندنت حاصل‌می‌شود. در رمان و داستان ریتم، حاصلِ فاصله‌های زمانی میان حوادث فرعی و اصلی و اوجها و فرودها است از یک‌طرف؛ ونیز حاصل مکثهای کوتاه، متوسط و بلند است در نثر و زبان داستان ازطرف دیگر. به‌عبارت بهتر بایدگفت که ریتم در رمان و داستان دارای دوحالت است؛ حالت اول چگونگی ریتم را درسیر حوادث معلوم می‌کند؛ و حالت دوم چگونگی ریتم را در بیان داستان ازلحاظ نثر و زبان مورد ارزیابی قرارمی‌دهد.

ریتمِ حادثه‌ای درکلیدر ازنظم موسیقی‌واری برخوردار است که تا پایان رمان کم‌وبیش این حالت حفظ می‌شود. ریتمِ حادثه‌ای کلیدر دارای نظم خاصی است که نظیر آن در آثار پیش‌کسوتان ادبیات داستانی ایران کمتر دیده شده‌است. این ریتم با یک ضرباهنگ خاص درشکل‌گیری حوادث فرعی و اصلی گسترش می‌یابد و هرازچندگاه با یک حادثهٔ غیرمنتظره ضربه‌ای به داستان واردمی‌کند که با این ضربه، ریتم، یک اوج و فرود خود را پشت‌سر می‌گذارد و از این‌پس با همان ضرباهنگ مخصوص در مدار جدیدی حرکت آغازمی‌کند و پیش‌می‌رود تا پس‌از پشت‌سرگذاشتن یک‌سری حوادث فرعی و اصلی به حادثهٔ غیرمنتظرهٔ بعدی پیوند بخورد. با این‌ترتیب می‌بینیم که ریتمِ حادثه‌ای کلیدر نظمی به خود می‌گیرد که در سایهٔ آن پس‌از هرچند حادثهٔ فرعی، یک حادثهٔ اصلی؛ و پس‌از

هرچند حادثهٔ اصلی، یک حادثهٔ غیرمنتظره در اوج و یا فرود داستان رخ می‌دهد.

اما ریتم کلیدر در نثر و زبان داستان حاصلِ دوشیوهٔ متفاوت روایت است که یکی سنتی است و دیگری مدرن و به‌عبارت دیگر امروزی. این دوشیوهٔ روایت را می‌توان به‌ترتیب، زبان نقل یا نقالی، و زبان داستانی دانست. زبان نقل ریشه در سنت دیرینهٔ داستانسرایی فارسی دارد. زبانی شبیه زبان همان درویش پرده‌داری که در آغاز رمان مارال پیشاپیش اسب سیاهش از مقابل او عبورمی‌کند. آنچه ریتمِ زبان داستانی را از زبان نقل (نقالی) در کلیدر جدامی‌کند، تأکیدها، اشاره‌ها، تعداد مکثهای کوتاه و بلند ونیز چگونگی فاصلهٔ آنهاست. در **ریتمِ حادثه‌ای** هرچه فاصلهٔ بین حوادث اصلی زیادتر باشد ریتم کند و هرچه این فاصله کوتاهتر گردد، ریتم با شتاب بیشتری ظاهر می‌شود. در کلیدر می‌بینیم که رمان بی‌آنکه وارد هیچ حادثهٔ اصلی‌ای بشود، تنها بااتکا به چندسلسله حوادث فرعی که ازپی هم می‌آیند آغازمی‌شود و ادامه می‌یابد. بدین‌ترتیب ریتم حادثه‌ای کلیدر با ملایمت دلنشینی که نظم آهنگینی هم بدنبال می‌کشد پی‌گرفته می‌شود و این ریتم ملایم ـ به‌جز در برخی مقاطع داستان ـ تاآخر خود را حفظ‌می‌کند. در واقع نویسنده به این‌وسیله می‌کوشد تا عامل کشش را نه‌در ریتم شتابزده و تند داستان بلکه در ملایمت آن قراردهد و برای رسیدن به این مقصود به‌جای اتکا به سلسله حوادث اصلی ونیز کوتاه‌کردن فواصل میان این حوادث، اساس کار را بر سلسله حوادث فرعی قرارمی‌دهد و فاصله‌های میان حوادث اصلی را با همین سلسله حوادث فرعی پرمی‌کند که این خود بر جاذبه‌های داستان می‌افزاید. علاوه‌بر این ازپی هریک سلسله حوادث اصلی یک حادثهٔ غیرمنتظره (حادثهٔ غیبی) رخ‌می‌دهد که با نظم خاصی اوج و فرودهای داستان را به یکدیگر وصل می‌کنند و این خود اگرچه ریتم ملایم رمان را تحت‌الشعاع قرارمی‌دهد اما چون گذرا و آنی است، چگونگی تاثیرپذیری ما را از این‌نوع حوادث دوچندان می‌کند. بدین معنا که رمان با ریتم ملایم پیش‌می‌رود و ناگاه با یک حادثهٔ اصلی؛ و پس‌از هرچند حادثهٔ اصلی ناگاه با یک حادثهٔ غیرمنتظره دچار شتاب می‌شود که دراثر این شتاب ما با هرحادثهٔ اصلی به وجد می‌آییم و با هرحادثهٔ غیرمنتظره دچار هیجان و حتی شوک می‌شویم که این حکایت از چگونگی تاثیر این حوادث در اثر ریتم ملایم داستان دارد. به عبارت دیگر می‌توان گفت در سایهٔ ریتم ملایم است که می‌توان از حادثه‌های

اصلی تاثیر گرفت ونیز از حادثه‌های غیرمنتظره دچار هیجان شد. اگر غیر از این بود و داستان با ریتم شتابزده‌ای پیش می‌رفت مطمئنا در تشخیص حادثه‌های اصلی از فرعی، ونیز در تشخیص حادثه‌های غیرمنتظره از حادثه‌های اصلی اشکال پیش می‌آمد و این اشکال مسلما ازتاثیر این حوادث به شدت می‌کاست.

برخلاف **ریتم حادثه‌ای** که هرچه فاصلهٔ میان حوادث اصلی آن کوتاهتر باشد شتاب بیشتری به خود می‌گیرد، در زبانِ داستان، هرچه فاصلهٔ میان مکثهای کوتاه و بلند کمتر باشد و هرچه تعداد این مکثها بیشتر باشد، زبان، ریتمِ کندتری به خود می‌گیرد. در چنین حالتی ـ بویژه اگر در تعداد مکثها، تاکیدها و اشاره‌ها افراط شود ونیز، فاصلهٔ میان آنها تاحد زیادی کوتاه شود، ریتم از **شکل سنتی زبان داستان** (نقالی) تبعیت می‌کند. نمونهٔ زیر که از کلیدر انتخاب شده مطلب را روشنتر می‌کند:

«خنجر، از پشت! این‌بار هم، چون همیشه! شهر به‌هم پاشیده است. سم اسبان و صفیر تیغ و فغان پیرزنان. ستیز، سینه به سینه. خنجر است و سینه. شمشیر است و گردن مردان. نیزه است و شکم مادران، پستان دختران. شهر دیوانه شده‌است. تاراج هست و نیست. شتافتن بی‌امان. شیههٔ وحشتزدهٔ اسبان در فغان مادران. شهر فغان‌می‌کند. کوچه‌ها، میدانها، خانه‌ها، شبستانها، از تجاوز انباشته می‌شود. خاک و مردم زیر سم کوبیده‌می‌شود. به جان، در کشته‌شدن می‌کوشند سربداران. مناره‌ای از سر مردان و مردمان، در میدان.» ص ۴۹۱

در یک پاراگراف کوتاه ده‌مورد مکث کوتاه که با ویرگول نمایان شده‌اند، پانزده مکث بلند که با نقطه نمایان شده‌اند و دواشاره به تعجب و پنج تاکید که در زیر مشخص شده‌اند:

این‌بار هم، چون همیشه که در تاکید «خنجر، از پشت» آورده می‌شود؛ و چهار تاکید دیگر که بی‌هیچ فاصله‌ای ازپی هم آورده می‌شوند و همه در تاکید «ستیز، سینه به سینه» به‌کار می‌روند و عبارتند از:

خنجر است و سینه

شمشیر است و گردن مردان

نیزه است و شکم مادران

پستان دختران

و این همان حالتی است که می‌تواند زبان داستانی را از زبان نقل (نقالی)

جداکند و نیز چگونگی ریتم داستان را از این‌لحاظ مشخص نماید. و اما نمونه زیر که از زبان به معنای داستانیش پیروی کرده، می‌تواند مقایسه را آسانترکند:

«ستار، کناردست مرد افغان نشسته بود و برنج ناپخته و خمیر را میان پنجه لقمه‌می‌کرد و به دهان می‌گرفت که با شنیدن نام خود، ناچار و به‌اکراه برخاست، کاسهٔ خوراک خود را به مرد افغان داد و بسوی اتاق به‌راه افتاد.» ص ۱۱۲۶

می‌بینیم که روایت فوق کاملاً داستانی به معنای امروزین آن است: بدون تاکیدها و اشاره‌های مکرر و بدون مکثهای پی‌درپی و در فواصل کوتاه. حتی در عبارت فوق دومکث کوتاه به اشتباه گذاشته شده‌اند؛ زیرا ازآنجاکه بین تلفظ کلمات **ستار**، **کنار** ونیز کلمات **خود**، **ناچار** به‌خودی‌خود یک سکته ایجادمی‌شود لذا نیازی به استفاده از علامت مکث کوتاه نیست.

دولت‌آبادی در **مانیز مردمی هستیم** می‌گوید:

«اما به‌گمان من، ازنظر هنرمند شرقی کلمه حبابی است که او جانش را در آن شلیک می‌کند.» ص ۳۱۶

ونیز در صفحه ۳۴۰ از همین کتاب می‌افزاید: «این‌را تاحدودی فهمیده‌ام که با حسی موسیقایی باکلمه و عبارت برخوردکنم».

از همین‌روست شاید که او در کلیدر کلمه را به‌دقت انتخاب می‌کند، صیقل‌می‌دهد و سپس با ظرافتی که خاص اوست درجای مناسب می‌نشاند؛ به‌گونه‌ای که کلام در تسلسل خود آنچنان غنایی می‌یابند که‌گاه احساس می‌کنیم داریم شعر می‌خوانیم ونه داستان؛ و این نثر زیبای شاعرانه گاه تا آنجا پیش‌می‌رود که ما را به‌یاد اشعار بعضی‌از شاعران رمانتیک می‌اندازد:

«بگذار از چشمانت اشک‌بریزد. بگذار از قلبت غریو شوق برخیزد. بگذار دستهای کهنه‌ات، بازوی فرزند را بفشارند. کبرمکن! مهر خود را، خود را، دربند مکن! عشق، حاشامکن!» ص ۱۲۰۷

و اما با همهٔ زیبایی نثر و شاعرانه‌بودن آن، گاه که سایهٔ نویسنده بر داستان افکنده می‌شود، لحن او حالتی مداخله‌گرانه پیدامی‌کند.

حضور نویسنده درکلیدر بویژه دربخش رمانتیک آن حضوری است که خود از رمانتی‌سیسم سرچشمه می‌گیرد.[1] با این تفاوت که دولت‌آبادی علاوه‌بر

۱-بوریس ساچکف درکتاب تاریخ رئالیسم می‌نویسد:
«(در آثار نویسندگان رمانتیک) حضور نویسنده در همه‌جای داستان احساس‌می‌شود و

استفادهٔ مدام از امتیازی که رمانتی‌سیسم برای او قائل است، از شیوهٔ برخی از نویسندگان رئالیست و نحوهٔ حضور آنها در داستان نیز بهره‌می‌جوید؛ بدین‌گونه که ناگهان با تغییر زاویهٔ دید از سوم‌شخص به دوم‌شخص، از نویسنده‌ای که روی سخنش با خوانندگانش است تغییر موقعیت داده و شخصیتهای داستانیش را مورد خطاب قرارمی‌دهد و با آنها شروع می‌کند به صحبت‌کردن. گفتگوی گاه‌گاهی دولت‌آبادی با گل‌محمد و برخی دیگر از قهرمانهای داستانش بی‌شباهت به گفتگوی **رومن رولان** با ژان در **ژان کریستف** نیست؛ همچنین دولت‌آبادی به‌شیوهٔ رومن رولان و تمامی نویسندگان دانای کل گاه آنچنان خود را در جریان داستان رهامی‌کند که رشتهٔ اصلی حوادث ازهم‌گسسته می‌شوند و این حالت بیشتر در مواقعی رخ‌می‌دهد که نویسنده به دادن درسهایی دربارهٔ پهلوانی، مسائل اخلاقی، مسائل سیاسی و اجتماعی وحتی گیاه‌شناسی و حیوان‌شناسی می‌پردازد. آنچه در زیر می‌آید چندنمونهٔ انتخاب‌شده از موارد فوق است.

درس پهلوانی:

«هنگام که تو با حریفی درستیز هستی، همهٔ حال و حرکات او برایت معناهایی می‌یابد. معناهایی خاص، گوناگون. و معنای هرحالت و حرکت حریف بسته به جای و موقعی است که تو در ستیز داری. برفراز اگر ایستاده باشی، فروتنی حریف را به بیم وکرنش او معنامی‌کنی. در فرود اگر نشسته‌باشی، فروتنی حریف را به بزرگواری و افتاده‌خویی او معنامی‌کنی. همچند او اگر باشی، هرحالت و واکنش او را با ترس و تردید و خودافزونی می‌نگری.»

ص ۱۱۴۶

درس اخلاق:

«وقتی کسی دروغ می‌گوید، دروغی رفتارمی‌کند، هیچ‌کس بهتر از خود او و تندتر از خود او مایهٔ این دروغ را احساس‌نمی‌کند. شرافت شکستهٔشدهٔ او را، هیچ‌کس بهتر از خود او به روشنی نمی‌بیند.» ص ۴۵۳

بسیاری از آثار رمانتیک درواقع، تک‌گوئیهای طولانیند.»

درس گیاه‌شناسی

«طاغ درختی است نه افراشته و سربه آسمان برداشته. کوتاه است و ریشه در ژرفاها دارد. گاه بیش‌از بیست‌پا، تا که ریشه به نم رساند، در دل خاک، بی‌امان فرومی‌دود. رمز ماندگاری طاغی درکویر، هم دراین است. خشکسالی و بی‌آبی نابودش نمی‌تواند کرد...» ص ۴۱۹

درس حیوان‌شناسی

سگها هم پس‌از کتک‌خوردن ترسو می‌شوند. برای نیم یا یک‌روز ترسو می‌شوند. ترس. آنها دم به زیرشکم می‌کشند و می‌کوشند از هرنگاهی دوربمانند. از هرصدایی برخود می‌لرزند. پرهیز از هرچه، کنجی می‌جویند. چشمهایشان بیم‌زده می‌شود. ترسو. کج‌کج راه می‌روند. با احساسی از گناه راه‌می‌روند...» ص ۴۶۲

و بالاخره درس روانشناسی

«این‌است‌که آدمیزاد دست‌کم ـ دوگونه زندگی می‌کند: یکی آنکه هست و دیگری آنکه می‌خواهد.» ص ۴۶۳

و الی‌آخر

روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده (جلد اول)

به‌طور کلی چنانچه قبلاً گفتیم ازلحاظ افت و خیزهای نویسنده در قدرت داستان‌نویسی آثار محمود دولت‌آبادی را می‌توان به سه‌دوره تقسیم‌کرد. دورهٔ اول که از داستان **ته‌شب** آغازمی‌شود و با فراز و نشیبهایی در **عقیل‌عقیل** به اوج خود می‌رسد؛ دورهٔ دوم **جای خالی سلوچ** و **کلیدر** را دربرمی‌گیرد و دورهٔ سوم که حامل یک روایت چندگانهٔ ادبی است با رمان **روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده** آغازمی‌شود. این سه‌دوره می‌تواند جایگاه ویژهٔ دولت‌آبادی را در تاریخ ادبیات داستانی معاصر معلوم‌کند. سه‌دوره نویسندگی و حاصل،آثار زیبای **سفر** و عقیل‌عقیل از دورهٔ اول؛ رمان **جای خالی سلوچ** با تمامی انسجامش در شکل و محتوا، و رمان باشکوه **کلیدر** از دورهٔ دوم؛ و دورهٔ سوم که فعلاً در **روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده** خلاصه شده‌است.

منحنی آثار دولت‌آبادی در سه‌دوره داستان‌نویسی به‌خوبی می‌تواند نقاط ضعف و قوت نویسنده را نشان‌بدهد:

از داستان **ته‌شب** که بگذریم، با داستان **ادبار** سیر صعودی نویسنده در دورهٔ اول آغازمی‌شود. دولت‌آبادی پس‌از تاثیرپذیریش از **چوبک** در داستانهای **ادبار** و **بند**، در داستان **پای گلدستهٔ امامزاده شعیب** به داستان **لالهٔ** هدایت نزدیک‌می‌شود و درنتیجه از **ناتورالیسم** به **سمبولیسم** سرک‌می‌کشد. در تداوم آثارش در داستان **بیابانی** یک‌قدم به رئالیسم موردعلاقهٔ خود نزدیک‌می‌شود که این رئالیسم در **آوسنهٔ باباسبحان** شکل کاملتری می‌یابد. در **سفر** به اوج ناتورالیسم خود می‌رسد و به موازات آن در داستان رئالیستی **باشبیرو** گرفتار ضعف شدیدی در پرداخت می‌شود. در **گاواره‌بان** تمایلات خود را به مسائل سیاسی بروزمی‌دهد ولی قبل‌از اینکه به یک شعارگرایی محض دچارشود باردیگر به‌سرعت خود را به مسائل اجتماعی نزدیک می‌کند که حاصلش **هجرت سلیمان**، سفرنامهٔ دیدار بلوچ و **ازخم چنبر** است و سپس **عقیل‌عقیل** که در این اثر نویسنده به زبان واقعی خود دست می‌یابد و بدین‌ترتیب دورهٔ اول به اوج خود می‌رسد. اما بهترین و ماندگارترین آثار دولت‌آبادی در دورهٔ دوم با

نگارش **جای خالی سلوچ** شکل‌می‌گیرد؛ و سپس رمان **کلیدر** که عصارهٔ بیست‌سال تجربیات داستان‌نویسی نویسنده را درخود جمع کرده است ناگاه این‌دوره را به‌کمال مطلوب خود می‌رساند و از دولت‌آبادی نویسنده‌ای می‌سازد که او را با نویسندگان بزرگی چون هدایت در یک‌ردیف قرارمی‌دهد. به هرحال آثاری که برشمردیم همگی از حضور فعال یک نویسندهٔ اجتماعی در دهه‌های چهل و پنجاه خبرمی‌دهند. دورهٔ سوم خود چیز دیگری است که مفصلاً به آن خواهیم پرداخت...

و اما حوادث داستانی در تمامی آثار دولت‌آبادی در دوره‌های اول و دوم دارای حرکتی افقی هستند و از این‌رو می‌توان از آن به‌عنوان الگویی یادکرد که از رمانهایی چون **مادر** و **خاک خوب** ازجمله آثار پرل‌باک؛ **ژان کریستف** و **جان شیفته** ازجمله آثار رومن رولان؛ و **بینوایان** از هوگو و نظیر اینها گرفته شده‌است. از نویسندگان ایرانی می‌توان گفت که دولت‌آبادی حرکت افقی حوادث داستانهایش را به‌گونه‌ای آگاهانه انتخاب کرده‌است که از **گیله مرد** بزرگ علوی و **زنی که مردش را گم‌کرد** هدایت زیاد فاصله‌نگیرد. البته **جای خالی سلوچ** با جهشهای زیبا و ظریفش از حوادث عینی به حوادث ذهنی ونیز برگشت سریعش به حوادث عینی که خود دامنهٔ رئالیسم دولت‌آبادی را وسیعتر و پرمعناتر می‌کند، یک استثناست. در دورهٔ سوم با نگارش **روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده** دولت‌آبادی به هر دوبعد افقی و عمودی حوادث داستانی توجه‌می‌کند و بدین‌ترتیب رمانی می‌نویسد کاملاً متفاوت با آثاری که پیش‌ازآن نوشته بوده‌است. با این‌حال رمان **روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده** هم ازلحاظ شکل وهم ازلحاظ محتوا نشان‌می‌دهد که قدرت نویسندگی محمود دولت‌آبادی به‌طور ذاتی در همان شیوهٔ نگارشی دوره‌های اول و دوم نهفته‌است.

تا اینجا آثار دولت‌آبادی را از **ته‌شب تا عقیل‌عقیل** و از **جای خالی سلوچ** تا **کلیدر** دنبال‌کردیم و به **روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده** رسیدیم. اما بایددید که دولت‌آبادی تم داستانیش را از ته‌شب **تا** روزگار سپری‌شدهٔ **مردم سالخورده** چگونه پی‌گرفته است. طبیعی است که نویسنده در فاصلهٔ دهها سال ازلحاظ فکری به دگرگونیهایی دست‌یابد. تحولات فکری یک نویسنده معمولاً ریشه‌در مسائل اجتماعی از یک‌طرف و برخوردهای عینی (مشاهدات) و ذهنی (مطالعات) او از طرف‌دیگر دارد. سیر آثار دولت‌آبادی نشان‌می‌دهد که او هرگز از

تحولات عمیق فکری نسبت به مسائل اجتماعی جدا نبوده‌است. جهانبینی دولت‌آبادی درطول دوران نویسندگیش یک جهانبینی اجتماعی است که همواره تم داستانی او را تشکیل‌داده و در دوره‌های مختلف تغییراتی کرده‌است.

غیراز داستان **ته‌شب**، تمامی داستانهای دورهٔ اول نمایشی از واقعیت هستند. در این‌دوره نویسنده می‌کوشد تا با بیان واقعیت آن‌را به‌شکلی ملموس به مخاطبینش نشان‌دهد. دردها و رنجهای مردم ـ مثل خون در رگهای انسان ـ در آثار این‌دوره به‌گونه‌ای جریان می‌یابند که کسانی‌که از این رنجها بدورند آنها را با تمام وجود حس‌کنند. این دردها و رنجها در داستانهای ادبار، بند و سفر ریشه‌در مسائل محیطی زندگی اشخاص دارد؛ و در داستانهای آوسنهٔ باباسبحان، بیابانی و هجرت سلیمان به‌شکل جامعتری با ساختار اجتماعی گره خورده‌است. به‌طور کلی روند حوادث داستانی این‌دوره که خودگویای دگرگونیهای نویسنده است در ادبار نیستی و نابودی بشر را در چنبر وراثت و محیط هشدارمی‌دهد؛ در بند به قهرمان‌پروری می‌انجامد؛ در داستانهای **بیابانی** و **هجرت سلیمان** یاس و سرخوردگی به‌همراه می‌آورد و سرانجام در **آوسنهٔ باباسبحان** مبارزه تاپای جان جای یاس و سرخوردگی را می‌گیرد. به هرحال، این دوره از آثار دولت‌آبادی صرفا بیانگر واقعیات هستند. اما در دورهٔ دوم نویسنده می‌کوشد تا با بیان واقعیت راهی برای حل معضلات اجتماعی بجوید که این تلاش به مقاومت قهرمانانهٔ **مرگان** در **جای خالی سلوچ** و طغیان **گل‌محمد** در **کلیدر** می‌انجامد. در دورهٔ سوم اما واقعیت آینه‌ای است که حقیقت را بازمی‌تاباند. به عبارت دیگر نویسنده در این‌دوره که حاصلش **روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده** است تلاش‌می‌کند تا همچون داستان **ته‌شب**، از واقعیت راهی به‌سوی حقیقت پیداکند.

نویسندهٔ **روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده** روایت داستان را بردوش چندتن از شخصیتهای داستانی خود می‌گذارد. نخستین راوی داستان **عبدوس** است که در زمان روایت داستان ظاهراً باید حدود هفتاد هشتاد سال سن داشته‌باشد. دیگری **خورشید** خواهر اوست. راوی سوم به‌ترتیب روایت داستان خود **نویسنده** است... و با پیشرفت زمان عموی **سامون** یعنی برادر عبدوس، **خیری** زن دوم و **عذرا** زن سوم و تنی‌چند دیگر به راویان داستان اضافه می‌شوند. به‌نظر می‌رسد که نویسنده با این‌کار خواسته است شیوه‌ای نو در

داستان‌نویسی بیافریند که اولاً این تلاش نه‌تنها وی را در سیر صعودی آثارش پله‌ای بالاتر نمی‌برد بلکه فرسنگها نیز قبل از **جای خالی سلوچ و کلیدر** قرارمی‌دهد؛ و ثانیاً بایدگفت که این شیوه در داستان‌نویسی کشورمان شیوهٔ تازه‌ای نیست. **سنگ صبور** اثر **صادق چوبک** یکی‌از محکمترین و منسجمترین آثاری است که با این‌شیوه به رشتهٔ تحریر درآمده است. به هرحال آنچه در وهلهٔ نخست از **روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده** درمی‌یابیم این است که نویسنده برداشت درستی از شیوهٔ روایت چندگانهٔ داستان ندارد و همین‌موضوع وی را به بیراهه‌ای می‌کشاند که **لحظه به لحظه** داستان را از مقصد واقعیش دورتر و دورتر می‌کند. در همینجا باید اشاره‌کرد که نویسنده زمانی می‌تواند از شیوهٔ چندگانهٔ روایت داستان استفاده‌کند که:

الف ـ خود از تمامی ماجراهای داستان (به‌طور فرضی) آگاه‌نباشد.

ب ـ ماجراهای داستان به‌گونه‌ای باشد که هرپاره‌اش را فقط یکی از شخصیتهای داستانی بداند و لذا نویسنده برای تسلسل منطقی حوادث داستانیش ناگزیر از این باشد که روایت داستان را بردوش این‌افراد بگذارد.

ج ـ نویسنده درصدد باشد که وسعت دیدش را از **دانای کل** به **دانای محدود** ویا **محدود** و حتی درصورت امکان به **صفر** برساند؛ مورد اخیر ونیز، وسعت دید محدود نویسنده بهترین‌شکل روایت چندگانهٔ داستان است. در **سنگ صبور** اثر **صادق چوبک** روایت داستان منحصرا به‌عهدهٔ خود شخصیتهای داستان گذاشته شده و وسعت دید نویسنده **صفر** می‌باشد؛ رمان **پدر و پارامو** اثر **خوان رولفو** نیز مثال خوبی است برای زمانی‌که وسعت دید نویسنده **محدود** است.

بنابراین سه‌شرط اساسی فوق ازجمله شرایط مهمی است که نویسنده می‌تواند با اتکا به آنها داستانش را به‌شیوهٔ روایت چندگانه پیش‌ببرد و اما **روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده** هیچ‌دلیلی برای چندروایتی شدن خود ندارد، زیرا:

اولاً ـ نویسنده خود برتمامی ماجراهای داستان آگاه‌است و از این‌رو داستان می‌تواند بدون روایت شخصیتهای دیگر نیز پیش‌برود.

ثانیاً ـ وسعت دید نویسنده (زمانی‌که خود به روایت داستان می‌پردازد) **دانای‌کل** است و همین موضوع شیوهٔ چندروایتی داستان را زیرسوال می‌برد، زیرا نویسنده‌ای که خود دانای کل است دیگر چه‌دلیلی دارد **عبدوس**، **خورشید**، **ابا یادگار**، **بهادر**، **خیری**، **عذرا**و دیگران را به‌روایت پاره‌هایی از

داستان وادارد؟

ثالثاً ـ به‌جز درموارد فرعی مثل روایت **قلیچ** وغیره، درموارد اصلی که حوادث داستان به زندگی عبدوس و برادرش ابایادگار و خواهرش خورشید وغیره مربوط می‌شود، همهٔ شخصیتها بیش‌وکم از ماجراهای داستان به یک‌اندازه آگاهی دارند.

عدم برداشت اصولی نویسنده از شیوهٔ روایت چندگانهٔ داستان، عوارض تخریب‌کننده‌ای را در کل **ساختار** رمان بوجود آورده‌است که بحث اساسی ما پیرامون آنها چرخ خواهدزد. یکی‌از این عوارض مهم ازهم‌گسیختگی داستان است، به‌گونه‌ای که رمان به انسجام لازم خود دست‌نمی‌یابد. شخصیتها یکدفعه و ناگهانی در داستان حضور پیدامی‌کنند و یکباره نیز غیبشان‌می‌زند. حوادث بی‌هیچ زمینه‌ای رخ‌می‌دهند و محومی‌شوند بی‌آنکه اثری از خود به‌جا گذارند و یا با حوادث قبلی و بعدی چفت‌شوند. بدین‌ترتیب اساسیترین اصول داستان‌نویسی یعنی ارتباط منطقی سلسلهٔ حوادث و روابط منطقی افراد داستان با یکدیگر از یک‌سو، و با حوادث ازسوی دیگر نادیده‌گرفته شده‌است. فی‌المثل در آغاز رمان، مرگ پدر عبدوس به‌عنوان اصلیترین حادثه رخ‌می‌نماید که با حادثهٔ عرعر بدشگون کره‌خر ـ به‌گونه‌ای مرموز ـ گره می‌خورد اما در ادامه با شگفتی می‌بینیم که این دوحادثهٔ مهم ونیز ارتباطشان با یکدیگر به‌جای اینکه به‌سرانجام برسند همین‌گونه به حال خود رهاشده و درعوض حوادث تازه‌تری به میان کشیده‌می‌شوند که هیچ‌گونه ربطی به این دوحادثهٔ مهم که حکم استارت داستان را نیز دارند نمی‌یابند. مگرنه اینکه در داستان و رمان هرحادثه ـ چه مستقیم وچه غیرمستقیم ـ باید معلول حوادث قبل و علت حوادث بعد باشند؟ آیا در رمان روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده حوادث چنین حالتی دارند؟ به‌عنوان مثال شخصیت **علیشاد** و حوادث مربوط به او معلوم‌نیست که برای‌چه به داخل داستان کشیده‌می‌شوند. **علیشاد** چه نقش مهمی در روند حوادث مرکزی داستان ایفامی‌کند؟ یا **بهادر** پسر **حاج کلو** و حوادث مربوط به او؟ و همچنین **حسین خان** ارباب؟ **قلیچ** و ماجرای به‌قتل رسیدن روسها به‌دست او که خود حکایت دیگری است. **صنوبر** و پسر درحال مرگش و دختر و پسران دیگرش و پیداشدنشان در تلخاباد هم حکایتی است که مفصلتر به آن خواهیم‌پرداخت. به هرحال آنچه معلوم‌نیست ارتباط این حوادث با یکدیگر

است؛ اینکه چرا مطرح می‌شوند و برای‌چه به وادی فراموشی رهسپار می‌گردند؟ مثلاً کره‌خری به‌طور خسبیده عرعر می‌کند؛ خوب، این حادثه درظاهر یک حادثهٔ فرعی است، اما باتوجه به اعتقادات افراد داستان مبنی براینکه اگر کره‌خر به‌طور خسبیده عرعرکند بداقبالی پیش‌می‌آورد این **حادثهٔ فرعی** نه‌تنها به **حادثهٔ اصلی**، بلکه به **مهمترین حادثهٔ رمان** تبدیل می‌شود و از این‌رو همهٔ حوادث دیگر ـ مستقیم یا غیرمستقیم ـ باید با آن گره بخورند. اگر بنابود غیراز این باشد اصلاً می‌توانست کره‌خری نباشد و عرعری هم درکار نباشد و پدر عبدوس همینطور سکته کند و بمیرد و بقیهٔ ماجرا... بنابراین وقتی این حادثهٔ نحس اتفاق‌می‌افتد و به‌گونه‌ای مرموز با مرگ پدر عبدوس ارتباط می‌یابد باید دید که نویسنده از طرح این ارتباط چه نتیجه‌ای می‌خواهد بگیرد؟ ظاهراً هیچ؛ زیرا اگر بنابود که نتیجه‌ای درکار باشد طبیعتاً در فاصله‌ای کوتاه رمان این‌همه از حوادث مرکزیش دورنمی‌افتاد. ازطرفی نویسنده خود متوجه این بی‌انسجامی و پراکندگی حوادث هست و از این‌رو تلاش‌می‌کند تا در مقاطعی رمان را از ساختار واقعی خود جداکرده و جلوه‌ای غیررئالیستی به آن ببخشد و بدین‌گونه این بی‌انسجامی را توجیه کند؛ به‌همین دلیل فضای کار، گاه سمبولیک وگاه نیز در پاره‌ای موارد به رئالیسم جادویی نزدیک‌می‌شود ولی در هرحال ساختار کلی اثر همچنان رئالیستی باقی‌می‌ماند. ازاین گذشته این یک اصل بدیهی است که هراثر در هرقالبی که نوشته‌شود باید تابع منطق خاص خود باشد. رمانی که در چهارچوب رئالیسم جادویی نوشته‌می‌شود سیر حوادث آن از منطقی تبعیت‌می‌کند که نه‌تنها مانع از وارفتن ساختار رمان می‌شود، بلکه زمینهٔ اصلی دست‌یابی به انسجام لازم را نیز به‌خوبی تدارک می‌بیند. نویسندگان سمبولیک نیز در آثارشان از منطق خاص خود تبعیت‌می‌کنند. اصولاً رمان و داستان در هرقالبی که نوشته شده‌باشد در یک‌چیز وجه مشترک دارند و آن به‌کارگیری مناسب عناصر اصلی داستان است و آنچه‌موجب می‌شود که چند اثر ازلحاظ سبک و شیوهٔ نگارش با یکدیگر متفاوت شوند چگونگی ترکیب عناصر داستان از یک‌سو، و چگونگی برقراری روابط میان این عناصر ازسوی دیگر است که این برمی‌گردد به چگونگی جهانبینی نویسنده از یک‌طرف و چگونگی تجربیات عینی و ذهنی او در برخورد با مسائل اجتماعی، فرهنگی و یا فلسفی از طرف‌دیگر. به هرحال داستان و رمان ـ چه رئالیستی، چه سوررئالیستی وچه

غیره و غیره ـ باید دارای شخصیت‌پردازی، تصویرپردازی (توصیف و فضا) و سیر منطقی حوادث در چهارچوب قالب تعیین‌شده به‌گونه‌ای که هرحادثه معلول حادثه‌های قبل و علت حوادث بعد ـ مستقیم ویا غیرمستقیم ـ باشد. می‌ماند عناصر قرعی داستان و تکنیکها که در اینجا هرنویسنده‌ای به تناسب قالبی که برای رمان ویا داستانش برگزیده ازآنها استفاده‌می‌کند. بدین‌ترتیب نویسنده نمی‌تواند با سینه‌ساییدن به سمبولیسم ویا رئالیسم جادویی در سیر حوادث داستانی خود هرج‌ومرج ایجادکند زیرا چنین هرج‌ومرجی موجب می‌شود که حوادث مثل علفهای هرز از دل رمان برویند و شیره زندگی حوادث اصلی را بمکند بی‌آنکه خود ثمری دربر داشته باشند و ریشه‌ای در مرکزیت حوادث داستان. بعلاوه، یک رمان مشخص که در قالب تعیین‌شده‌ای به رشتهٔ تحریر درمی‌آید با خوشه‌چیدن گاه‌گاهیش از قالبهای دیگر فقط یکدستی خود را ازدست می‌دهد و درنتیجه خود عاملی می‌شود که نخستین ضربات را به انسجام داستان واردمی‌کند؛ و **روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده** نیز نخستین ضربات را از همین نایکدستی ساختار خود می‌خورد. شروع رمان به‌گونه‌ای است که خبر از یک رمان سمبولیک می‌دهد. دو حادثه رخ‌می‌دهد: حادثهٔ نخست عرعر کره‌خری است که خسبیده‌است. حادثهٔ دوم مرگ پدر عبدوس می‌باشد. خوب، اگر کار از همان آغاز ساختار رئالیستی می‌داشت ناچارنبودیم که عرعر کره‌خر را به‌عنوان حادثه ـ چه اصلی وچه فرعی ـ مطرح کنیم. بدین‌ترتیب مرگ پدر عبدوس به‌عنوان نخستین حادثهٔ اصلی داستان مطرح‌می‌شد و این حادثه روند کلی حوادث داستان را رقم‌می‌زد. اما مسئله اینجاست که مرگ پدر عبدوس درپی عرعر کره‌خر به‌طور خسبیده و نحسی این حادثه رخ‌می‌دهد. پس حادثهٔ مرگ پدر عبدوس خودبه‌خود به شکل دومین حادثهٔ اصلی داستان درمی‌آید و نخستین حادثهٔ اصلی ـ و چه‌بسا مهمترین حادثه ـ در عرعرکردن کره‌خر به‌طور خسبیده که بدشگون است شکل‌می‌یابد. تا اینجا دوحادثه داریم که در ساختار رئالیستی اثر هیچ ارتباطی نمی‌توانند باهم بیابند؛ این درحالی است که در **روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده** این دوحادثه به هم گره خورده‌اند. بنابرین هر حادثه باید هم علت باشد و هم معلول. در این رابطه از حادثهٔ دوم شروع‌می‌کنیم یعنی از مرگ پدر عبدوس. این حادثه معلول نحسی عرعر کره‌خر وامانده‌ای است که به‌طور خسبیده عرعر کرده‌است؛ پس، عرعر کره‌خر علت مرگ پدر

عبدوس می‌باشد، اما سوال این است؛ عرعر کره‌خر ـ خود ـ معلول کدام حادثه است؟ این سوال مارا به پاسخی هدایت‌می‌کند که درواقع نخستین نشانه‌های ساختار اثر را بر ما معلوم‌می‌کند. پاسخ می‌تواند دوحالت داشته‌باشد:

الف ـ عرعر کره‌خر می‌تواند معلول فعل و انفعالات درونی کره‌خر باشد؛ که در این‌صورت نمی‌توانیم آن‌را حادثهٔ مهمی بدانیم. درنتیجه مرگ پدر عبدوس می‌بایست دراثر سکتهٔ ناگهانی او رخ‌بدهد و به‌عنوان نخستین حادثه که علت حوادث بعد و معلول بیماری خود او می‌شد مطرح‌شود که در چنین حالتی ساختار رمان از همان آغاز ـ ویا لااقل در مراحل آغازین خود به‌شکل رئالیستی جلوه‌گر می‌شد.

ب ـ عرعر کره‌خر معلول عوامل ناشناخته و مرموز عالم ماورالطبیعه است که با مرگ پدر عبدوس چفت‌می‌شود و درواقع سرنوشت او را پیشاپیش تعیین می‌کند.

و در روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده عرعر کره‌خر معلول عوامل ناشناختهٔ عالم ماورالطبیعه است که به گونه‌ای مرموز سرنوشت پدر عبدوس را رقم‌می‌زند. بدین ترتیب رمان در مراحل آغازین خود دوویژگی مهم سمبولیسم را در خود می‌پرورد که یکی ارتباط مرموز میان دوحادثه است بی‌آنکه موضوعات مربوط به این حوادث اراده‌ای از خود داشته باشند، و دیگری تسلط سرنوشت بر شخصیتهای داستان است که سرنوشت پدر عبدوس و مرگ ازپیش تعیین‌شدهٔ او خود موید همین ویژگی است. اما رمان در ادامهٔ خود فرسنگها از آنچه که در آغاز وعده داده‌است دورمی‌شود و ساختاری رئالیستی می‌یابد. این ساختار همچنان حفظ‌می‌شود تا اواخر رمان که دوجلوهٔ غیررئالیستی دیگر رخ‌می‌نماید که یکی همچون قبل سمبولیک است و دیگری با رئالیسم جادویی همسایگی پیدامی‌کند. جلوهٔ سمبولیک زمانی بروزمی‌کند که عبدوس و بهادر به‌شکار می‌روند. در شکارگاه عبدوس چشمش به یک آهو و دو بره‌آهو می‌افتد. آهو می‌گریزد، اما بره‌آهوها هنوز نمی‌توانند به‌خوبی بدوند و از این‌رو عبدوس به‌راحتی آنها را زیربغل می‌زند. آهو که متوجه به دام‌افتادن بره‌هایش می‌شود به‌طرف عبدوس می‌دود و در فاصله‌ای کم ازاو می‌ایستد و به عبدوس نگاه‌می‌کند و اشک می‌ریزد. عبدوس بی‌توجه به گریهٔ آهو، بره‌آهوها را با خود به داخل ماشین می‌برد و همراه بهادر ازآنجا دورمی‌شوند. در فاصله‌ای کوتاه،

دوپسر عبدوس ـ رضی و نبی ـ تصمیم‌می‌گیرند برای کار به تهران بروند. عبدوس که تحمل دوری آنها را ندارد پای اتوبوس اشک می‌ریزد (درست مثل همان آهویی که برای دو بره‌آهویش اشک‌می‌ریخت) اما اشکهای عبدوس مانع از رفتن رضی و نبی نمی‌شود. آن‌دو به تهران می‌روند، همدیگر را گم‌می‌کنند، آواره می‌شوند و زیربارکارهای سخت می‌روند و نویسنده جابه‌جا تلاش‌کرده که سرنوشت عبدوس و دوپسرش رضی و نبی را به‌شکار همان دو بره‌آهو و گریهٔ دردناک مادر آنها (آهو) مرتبط کند که این تلاش باردیگر رمان را به سمبولیسم نزدیک‌می‌کند. (در این‌رابطه می‌توان به صفحات ۴۳۶، ۴۵۴، ۴۵۶، ۵۲۲ مراجعه‌کرد). و اما جلوهٔ جادویی رمان وقتی صورت‌می‌گیرد که نویسنده می‌کوشد تا شخصیت سامون پسر صنوبر راکه قبلاً مرده‌است و زیر ماسه‌ها دفن‌شده به شخصیت سامون پسر عبدوس ربط‌دهد و سرانجام نتیجه‌بگیرد که این‌دو شخصیت یک‌نفر بوده و هستند. در اینجا این سوال مطرح‌است که آیا تشابه اسمی به‌تنهایی کافی است که نتیجه‌بگیریم آن سامون و این سامون درواقع یک روح در دو جسم بوده‌اند؟ حال فرض‌می‌کنیم که چنین باشد، در این‌صورت باید رفتار سامون پسر عبدوس از همان آغاز به گونه‌ای مرموز شخصیت سامون پسر صنوبر را تداعی‌کند. چرا شخصیت سامون پسر عبدوس وقتی دگرگون می‌شود که داستان زندگی صنوبر و مرگ غمناک پسرش سامون را از زبان خیری زن قبلی پدرش می‌شنود؟ چرا او (سامون پسر عبدوس) زمانی احساس می‌کند که او همان پسر صنوبر است که ماجرای مرگ سامون پسر صنوبر را از زبان خیری می‌شنود؟ همهٔ این اشکالات برمی‌گردد به دردسرهایی که نویسنده از آغاز برای خود تراشیده‌است. درواقع می‌توان گفت که دولت‌آبادی در رمان روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده از خویشتن واقعی خویش دورمی‌شود لذا طبیعی است که توانائیهایی که از او در **جای خالی سلوچ** و **کلیدر** سراغ‌داشتیم در اینجا به‌کلی هرز برود. این رمان سرشار از حوادث بی‌ربط و نظمی است که از یک‌سو بر قطر رمان می‌افزایند و ازسوی دیگر مثل موریانه رمان را از درون پوک می‌کنند. این حوادث چنان رخ‌می‌نمایند که نویسنده گاه حتی ماهیت اصلی شخصیتهایش را نیز فراموش‌می‌کند، لذا در شخصیت‌پردازی نیز واپس می‌رود. به‌عنوان مثال در فصل یازدهم مرد غریبی در تلخاباد به‌قتل می‌رسد و درپی دسیسهٔ عبدالخالق و سلطان سلیمان علیه عبدوس، مامورها

گمراه شده و عبدوس را به‌جای قاتل می‌گیرند. حال معلوم‌نیست اصلاً عبدالخالق و سلطان سلیمان برای‌چه با عبدوس دشمن هستند؟ آیا به‌خاطر اینکه عبدوس آدم زرنگی است؟ یا آنکه چون دخترها و زنها آشکار و پنهان به عبدوس علاقه‌مندند حسادت و دشمنی مردهای دیگر را برانگیخته؟ اگر اینها باشند که دلایل دشمنی با عبدوس واقعاً سطحیند و اگر غیراین باشد که در سراسر رمان حتی یک‌سطر هم در این‌باب دیده‌نمی‌شود. به‌هرحال این مسئله اصلی ما نیست و آنچه در این فصل به ضعف شخصیت‌پردازی دامن‌می‌زند شخصیتی است که نویسنده از عبدوس ارائه‌می‌دهد. بدین‌ترتیب که عبدوس پس‌از خلاصیش ازشر مامورین ژاندارمری، خود به یک کاراگاه زبده تبدیل شده و به ردیابی قتل و چگونگی وقوع جنایت و شناسایی هویت قاتلین می‌پردازد و در این‌رابطه ابتدا درمی‌یابد که قاتل نه‌تنها از دونفر کمتر نیستند بلکه ممکن‌است از دونفر هم بیشتر باشند؛ ثانیاً درمی‌یابد که قاتلین و مقتول باید همسفر بوده‌باشند؛ ثالثاً متوجه می‌شود که قاتلین صرفاً به‌خاطر پول مقتول را به‌قتل رسانده‌اند... قضیه واقعاً جالب است؛ عبدوس سلمانی؛ عبدوس تختکش، عبدوسی که شاید دست چپ و راستش را هم نشناسد یکباره در حادثهٔ قتل مرد غریب می‌بینیم که چه استدلالات کاراگاهانه‌ای ارائه‌می‌کند و در ردیابی و نحوهٔ وقوع جنایت و شناسائی قاتلین و مقتول چه‌تیرهایی درمی‌کند که حتی یکیش هم به‌خطا نمی‌رود:

«(عبدوس نقل‌می‌کند) مرد بیچاره ازبس در تقلاهایش پاشنه به زمین کوبیده‌بود، پاشنه‌هایش پوست انداخته بود. از آنجاکه پاهایش برهنه بود، به‌نظر ما رسید که قاتلها او را خام‌کرده‌اند، طوری‌که انگار خواسته‌باشند شب‌را آنجا اطراق کنند و همان‌جا بخوابند. برای همین آن‌مرد گیوه‌هایش را ازپا درآورده بوده و گذاشته زیرسرش. چون گیوه‌هایش را آنجایی پیداکردیم که سرش ازشدت تقلا زمین را گود انداخته‌بود. یک‌چیز دیگر هم که به ما این‌باور را داد این‌بود که آنها خیال داشته‌اند یا وانمودکرده‌اند شب‌را آنجا می‌خوابند، ریزه‌های نان و پوستهای خربزه بود. معلوم‌بود که از راه بیرون رفته‌اند، کشیده‌اند سینهٔ ریگ و آنجا نشسته‌اند به شام‌خوردن، نان و خربزه. دیگراینکه دکمه‌های جلیقهٔ مُرد و تسمهٔ کمرش هم بازبود اما نیمتنه‌اش همچنان تنش بود و یک سنجاق‌قفلی کج‌ومج شده به دهنهٔ جیب‌بغل نیمتنه آویزان بود. کلاهش را دورتر از جنازه یافتیم که یا

باد برده‌بود آن‌طرفتر ویا در جریان کشمکش و تقلاها پرتاب شده‌بود آنجا، یااینکه وقت فرار قاتلها گرفته‌بود به پایشان و چندقدم برده شده‌بود آنطرفتر. می‌گویم قاتلها، چون یقین‌دارم آنها دونفر یا بیشتر از دونفر بوده‌اند. برای اینکه محال بود کمتر از دونفر آدم چابک و قلچماق بتوانند همچو مردی را ازپا درآورند...» ص ۳۴۱

آیا قاتل نمی‌توانست یک مرد هموزن و جثهٔ مقتول بوده‌باشد؟

«... دوطرف جایی که دستهای او افتاده بودند، چال شده‌بود و آشکار بود که آن چالیها جای‌پای قاتلهاست که درجریان تقلا و کشمکش به آن‌وضع درآمده و معلوم بود که کارشان همچون ساده هم پیش نرفته‌بوده، برای همین می‌گویم قاتلها؛ چون در فاصلهٔ معینی از دوطرف دستها و سینهٔ مرد، دوچاله درست شده‌بود و جوری که من می‌دیدم، به‌نظرم می‌رسید قاتلها از دونفر هم بیشتر بوده‌باشند و مثلاً یکیشان هم نشسته‌باشد روی سینهٔ مردی که باید خفه‌می‌شده. اما این قطعی بود که کمتر از دونفر نبوده‌اند. جای‌پاهایشان هم همین را می‌گفت...» ص ۳۴۱

چنین به‌نظر می‌رسد که عبدوس سالها در ادارهٔ پلیس درس کارآگاهی خوانده به‌گونه‌ای که حتی بهتراز کارآگاههای معروف داستانهای پلیسی مو را از ماست بیرون‌می‌کشد. گویا رئیس ژاندارمری هم از شم کارآگاهانهٔ عبدوس خبردار است که وی را آزادمی‌کند و درعوض می‌خواهد که او و دیگر آزادشدگان بگردند و دزد و ژاندارمی راکه شبانه باهم گریخته‌اند پیداکنند:

«(عبدوس روایت می‌کند) نه‌فقط من، همه‌مان آزادشدیم. رئیس ژاندارمری نگاهم‌کرد، اسمم را پرسید و پرسید چندتا اولاد دارم، و گفت برو پی خانه و زندگیت، تو نمی‌توانی آدمکش باشی... اما درآخر از ماها خواست که به‌جای این آزادیمان در شهر بگردیم و یک دزد و یک ژاندارم راکه شبانه دوتایی باهم گریخته‌اند پیداشان کنیم و بیاوریم تحویل بدهیم...» ص ۳۲۹

بایدپرسید اگر بی‌گناهی عبدوس و سایرین برای رئیس ژاندارمری محرز است پس دیگر چه‌جای آن دارد که عوض آزادیشان بروند و ژاندارم و دزد فراری را پیداکنند و بیاورند تحویل بدهند؟ بعلاوه، مگر عبدوس و سایرین درقبال فرار این‌دو مسئولیتی دارند ویا ازلحاظ قانونی وظیفه‌ای؟ جزاینکه قبول کنیم رئیس ژاندارمری از قیافهٔ عبدوس دریافته که وی کارآگاه خوبی است چه‌دلیل دیگری

برای توجیه این تقاضای نابجا داریم؟ به هرحال نویسنده نیز باوردارد که عبدوس تختکش می‌تواند کارآگاه جسوری هم باشد:

«(روایت عبدوس) تا آن‌روز تهمتهای زیادی به من زده شده‌بود، اما دیگر تهمت قتل نوبر بود و این واداشته‌بودم که هرجوری شده از ته و توی آن جنایت سردربیاورم (تا اینجا با انگیزهٔ اینکه چرا عبدوس کارآگاه می‌شود آشنامی‌شویم). در حالی که مردم از ترسشان همه‌چیز دربارهٔ قتل می‌گفتند به‌جز چیزهایی که به روشن‌شدن حقیقت کمک‌کند؛ و من هم چیز بیشتری از آنها نمی‌دانستم به‌جز آنکه پوست خربزه‌ای که در محل قتل دیده‌بودم، پوست خربزهٔ آبی نبود، خربزهٔ دیم بود. و از تلخاباد تا محل قتل، و حتی بالاتر از آن‌محل، تا بالادست آسیاب خربزه‌کاری دیم سرراه مقتول نبود که او از توی زمین خربزه‌ای را از بوته برکنده‌باشد. پس می‌توانستم رد را پیداکنم که مقتول و قاتلها خربزه را از کجا دزدیده یا خریده‌اند. فردا راه‌افتادم و رفتم دکان زن استادعلی که روی قبرستان و نزدیکترین دکان به شهر و ششتمد بود و آنجا دیدم که هنوز چندتایی خربزه باقی‌است و بار تازه هم نیاورده، خربزه بیشتر تخمهٔ علی غریبی بودند. یکی برداشتم گذاشتم کفهٔ ترازو و گفتم که امسال خربزه‌های جالیز سنگلک‌شده و از زن استاد علی پرسیدم در آن‌روزی که شبش قتل واقع شده‌بود، غریبه‌ای از دکان آنها گذر نکرده‌بود؟ که گفت چرا، غروب آن‌شب سه‌تا مرد آمدند در دکان، یکیشان آمد توی دکان و دونفرشان بیرون در، توی تاریکی ماندند... تا اینجا یقینم شده‌بود که قاتلها دونفر بوده‌اند، اما دلم می‌خواست بدانم مقتول چه‌کاره بوده. آیا پول کلانی داشته، آیا با آن دونفر آشنا بوده، یا اینکه درمیان راه به او برخورده‌اند و همراه شده‌اند؟...» ص ۳۴۳ و ۳۴۴

به هرحال نقل همهٔ فصل و اینکه بالاخره عبدوس چگونه به ماهیت اصلی مقتول و قاتلین پی‌می‌برد خارج از گنجایش این مطلب است؛ غرض آنکه نویسنده از آنجاکه خواسته هرحادثه‌ای را در هرکجا شنیده و یا خود تجربه کرده در رمان بگنجاند باعث‌شده که از یک‌طرف ساختار کلی رمان به‌شکلی ناهنجار و بی‌نظم درآید و ازطرف دیگر سیر حوادث به تمرکز لازم دست‌نیابند که متاسفانه این ازهم گسیختگی فرصت مناسب پرداخت شخصیتهای داستان را نیز از نویسنده گرفته‌است. موضوع این است که نویسنده در رمان **روزگار سپری‌شده مردم سالخورده** بیش‌از گنجایش رمان به عنصر حادثه متوسل می‌شود. این

درست که رمان به حوادث نیازدارد اما حوادث داستانی باید ازلحاظ تعدد به همان‌اندازه‌ای باشد که ساختار کلی رمان، موضوع و شخصیتهای داستان و محیطی که شخصیتهای داستان درآن زندگی می‌کنند اجازه بدهند. مثل رمان کلیدر. مطمئناً تعدد حوادث داستان اگر بیش‌از اندازهٔ نیاز باشد به ساختار داستان لطمه‌می‌زند حال چه‌برسد به اینکه این حوادث نسبت به یکدیگر ارتباط محکمی هم نداشته‌باشند.

بدنیست اینجا اشاره‌ای به رمان زیبای **پِدرو پارامو** اثر **خوان رولفو** داشته‌باشیم که آن نیز همچون روزگار سپری‌شده مردم سالخورده روایت چندگانه (دوگانه: که یکی روایت نویسنده است و دیگری روایتی است که از زبان **خوان پرسیادو** پسر **پِدرو پارامو** می‌شنویم) دارد. در این‌رابطه باید بگوییم غیرمنطقی است اگر تصور کنیم مثلاً **خوان رولفو** واقعاً نتوانسته **پِدرو پارامو** را با کنارهم قراردادن حوادث متعدد در بیشتر از صدصفحه بنویسد. اتفاقاً ساختار رمان **پِدرو پارامو** به‌گونه‌ای است که به نویسنده این اجازه را می‌دهد رمان را بیش‌از آنچه هست بسط‌بدهد. ولی او از این‌کار سرباز می‌زند زیرا می‌داند که تعدد حوادث وی را اولاً از موضوع اصلی دورمی‌کند؛ ثانیاً تمرکز حوادث داستانی را ازهم می‌پاشاند و ثالثاً موضوعات پراکنده باعث می‌شوند که ساختار رمان شکلی ناهنجار بیابد. با همهٔ این‌حرفها رمان روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده یک‌فصل بسیار زیبا و درخشان هم دارد و آن ماجرای داستان زندگی صنوبر و فرزندانش است. فصل هفتم. این فصل، داستانی است مستقل از قبل و بعد رمان، با شخصیتهایی مستقل. در این فصل حتی نوع نگارش دولت‌آبادی نیز به‌گونه‌ای دیگر است. در هرصورت این‌فصل می‌توانست به‌عنوان یک داستان مستقل مطرح شود و با تمام زیبائیش در ساختار و نوع نگارش در تاریخ ادبیات داستانی معاصر ایران ماندگار شود؛ اما افسوس که رمان روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده، این داستان (فصل هفتم) را در خود می‌چلاند و آن‌را له می‌کند. در این‌فصل دولت‌آبادی را بازمی‌یابیم؛ همان دولت‌آبادیِ جای خالی سلوچ و کلیدر را. این‌فصل که بهتر است آن‌را داستان **اقلیم باد** بنامیم (زیرا نام **اقلیم باد** تنها برازندهٔ همین‌فصل است) از آنچنان تصویرهای زنده‌ای برخوردار است که ردش تا سالیان دراز بر اذهان ما باقی خواهدماند. مرگ دردناک **سامون** پسر **صنوبر**؛ صبر معجزه‌آسای صنوبر، مادری غریب بربالین فرزند دم مرگش؛ غربت

اندوهناک **قلیچ** و **سکندر** و خواهرشان **ملائک** درجمع تلخابادیها... گرسنگی، تشنگی... و تندباد بیرحمی که صنوبر و سامون را به‌زیر ماسه‌ها فرومی‌برد، کجا و کی فراموش خواهندشد؟

«ماهم با باد آمدیم؛ با باد و از باد. روشنتر اینکه بادآوردمان. پنج‌نفر بودیم و یکیشان من بودم.

آنها در غروب هنگام یک‌روز بادخیز، خسته روی بلندترین کلهٔ شانهٔ راه ایستادند و به دهکده‌ای که در لایه‌های تیرهٔ باد پوشیده شده و چون مشتی گره‌خورده بود، نگریستند. باد تیره‌تر از خاکستر شده‌بود درطول مسیری که آنها پیموده بودند و حال اندک‌اندک می‌نمود که در غروب کلخچان، زیر ردای باد آتشی افروخته‌اند، زیرا باد در آن‌پاره از زمین و هوا پیچ و موجی سرخ‌وش داشت، نظیر آنچه که دربارهٔ دود و آتش پیچ‌کام و نفس اژدها در افسانه‌ها بازگوی و شنیده می‌شد...» ص ۲۰۸

بدین‌گونه یکی از زیباترین داستانهای کوتاه دههٔ شصت آغازمی‌گردد؛ و ای‌کاش که **اقلیم باد** منحصر به همین یک‌فصل بود!

باری، روایت داستان از زبان شخصیتهای داستانی ـ از لحاظ شکل نگارش ـ نیز باید تابع قواعدی باشد که نویسنده آنرا نادیده گرفته‌است. اصولاً شخصیتهای داستان اگر بناست که گوشه‌هایی از داستان را روایت‌کنند طبیعتاً یا باید مثل خود نویسنده بی‌هیچ واسطه‌ای به‌نقل حوادث بپردازند مثل شخصیتهای داستانی سنگ صبور؛ ویا آنچه روایت‌می‌کنند در ذهنشان جاری‌باشد مثل آقای مدیر در داستان بلند **ازخم چنبر**. اما در روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده، روایت داستان در عنصر گفتگو که خود چهارچوب مشخصی دارد منعکس شده‌است. در این رمان به‌غیراز زمانی که روایت داستان توسط خود نویسنده صورت‌می‌گیرد تمامی راویان داستان حوادث را در گفتگوهای خود روایت می‌کنند؛ از این‌رو هردیالوگ آنقدر کش‌می‌آید که دیگر از حالت دیالوگ خارج می‌شود و شکل طبیعیش را ازدست می‌دهد. چنین به‌نظر می‌رسد که عبدوس پدر سامون، ابایادگار و خورشید، عمو و عمهٔ او و خیری زن‌پدرش و عذرا مادرش در زمان حال، و در سنین پیری دور سامون حلقه‌زده‌اند و بی‌هیچ مقدمه‌ای زندگی خود و پشت‌اندرپشت خود را برای او تعریف می‌کنند؛ حال معلوم نیست آنها سامون را قاضی قراردادهاند و خود پای میز محاکمه نشسته‌اند

ویا اینکه فرصتی پیش‌آمده و می‌خواهند یادی از گذشته زنده‌کنند؟ به‌طور کلی معلوم نیست که عبدوس و دیگران برای چه خود را موظف می‌دانند تمام جزئیات زندگیشان را موبه‌مو برای سامون تعریف کنند. همین‌موضوع به روایت آنها شکلی تصنعی می‌دهد. از این‌گذشته وقتی چندنفر دورهم می‌نشینند و به روایت سرگذشت خود می‌پردازند لحن هرشخص باید در روایتش معلوم باشد که در این‌مورد هم این‌نکته رعایت نشده به‌گونه‌ای که همه یکجور و مثل راویِ نویسنده، داستان را روایت می‌کنند. تنها تفاوتی که در روایت شخصیتهای داستانی و نویسنده دیده‌می‌شود یکی این‌است که نویسنده از زاویهٔ سوم‌شخص استفاده کرده و راویان دیگر از زاویه اول‌شخص؛ و دیگر اینکه راویان داستان روایت را با زمان ماضی پیش می‌برند و نویسنده در آغاز با مضارع، اندکی بعد با تغییر زمان مضارع به ماضی استمراری و گاه‌نیز ماضی داستان را روایت می‌کند و سرانجام دوباره به مضارع برمی‌گردد که تمام این تغییرزمان‌ها نیز بدون هیچ دلیل روشنی صورت‌می‌گیرد. نویسنده با استفاده از زمان مضارع مارا به قلب حوادث یعنی به دهها‌سال قبل و هنگام وقوع حوادث می‌برد:

«خود حاج کلو هم آنجاست. عبایش را انداخته رودوشش و ایستاده بالاسر جسد و نمی‌داند چه‌بکند. آیینه خودداری به‌خرج می‌دهد و اصلا خودش‌را به‌زمین‌وآسمان نمی‌زند... فقط خورشیداست که دارد خودش‌را می‌کشد...» ص ۹

واما روایت راویان:

«همهٔ نحسیها با عرعر آن کره‌خر وامانده شروع‌شد. کره‌خری که بابام مرغ و نه‌تا جوجه‌هاش را باش تاخت زده‌بود، کره‌خر غرشمال. هنوز آفتاب نزده‌بود که در خانه‌مان را زدند، عمه‌ت خورشید رفت پشت‌در و خبرآورد که دده کلو آمد رد بابام برود سر حاج کلو را بتراشد، من زیر لحاف بودم. کرسی داشتیم و بابام نشسته‌بود پای سماور...» ص ۷

آنچه ازنظر گذشت، آغاز روایت داستان از زبان عبدوس است که شرح چگونگی مرگ پدر را برای سامون تعریف‌می‌کند. حال همین‌روایت را از زبان خواهر عبدوس خورشید داشته‌باشیم:

«بابام نورچشمم بود، عمه‌جان. می‌گفت خورشید بمیر، می‌مردم. دویدم بیرون و رفتم پشت دیوار قلعه ـ دست‌ودلت پاک ـ یک‌کم نجاست خشک سگ ورداشتم و برگشتم خانه. مادرکم لته را آورده‌بود، گه سگ راگذاشتم لای لته‌ها و

آتش‌زدم و ازپیش خودم شروع‌کردم وردخواندن و فوت‌کردن تا به خیال خودم دفع‌بلا کنم. اما دود توهوا بود که...» ص ۸

و اما روایت ابایادگار عموی سامون:

«ذات پدرت کج بود عموجان، کج‌ذات. آن‌شب... آن‌شب می‌دانی بامن چه‌کردند؟ نمی‌دانی، ازکجا بدانی! حتی تصورش را هم نمی‌توانی بکنی... خدا ازشان نگذرد، من یتیم بودم، تو شکم مادرم یتیم شده‌بودم. معصوم بودم، من، خدایا... این ستمهایی که برآدم واردمی‌شود جوابش را کی بایدبدهد؟ بالاخره مثل سگ سرمازده خودم را رساندم به خانه‌مان و انتظارداشتم که زن‌بابات بیاید و جلو و فحش و دشنام را بگذارد و شروع‌کند به کسروکم شمردن و خوارکردن من، اما... او همچوکاری نکرد و هیچ حرفی نزد. فقط نگاه‌کرد به بته‌های کلخچ روی پشتم و سرش را انداخت پایین و رفت تو اتاق خودشان و من رفتم طرف تنور که حالا دیگر سرد شده‌بود...» ص ۲۹

صرف‌نظر از اینکه اطلاعات نویسنده، خورشید، عبدوس و ابایادگار درمورد زندگی شخصیتها و ماجراهای داستان کم‌وبیش یکسان است، زبان آنها نیز در روایت داستان یکسان می‌باشد که این نیز ازجمله ضعفهای رمان به‌شمار می‌آید؛ ضعفی که نویسنده می‌توانست بااتکا به روایت خود و حداکثر روایت یکی‌دوتا دیگر از شخصیتهای داستان تاحدودی آن‌را از میان ببرد.

و اما همان‌گونه که قبلاً اشاره‌شد دولت‌آبادی در روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده می‌کوشد تا با بیان واقعیتها ـ دربرخی مقاطع داستان ـ چشم‌اندازی از حقیقت را نمایان کند. این تلاش وقتی دیده‌می‌شود که نویسنده از ساختار واقعی رمان، خود را جدامی‌کند و گریزهایی به سمبولیسم و رئالیسم جادویی می‌زند. در غیر این‌موارد، رمان صرفاً به بیان واقعیتها می‌پردازد. در این‌رابطه می‌توان همان دوحادثهٔ نخستین رمان را مثال آورد. کره‌خری عرعر می‌کند. خوب، این حادثه یک واقعیت است که با حادثهٔ بعدی، مرگ پدر گره‌می‌خورد. تردیدی نیست که مرگ پدر نیز واقعیتی است قابل درک. اما آنچه باقی‌می‌ماند این است که این دوواقعیت ما را به‌کجا و کدام‌سو هدایت می‌کنند؟ بدیهی است که در اینجا عرعر کره‌خر به عنوان یک حادثهٔ معمولی مدنظر نیست، زیرا این‌حادثه، حادثه‌ای است مهم که نحسی آن با جهان نامرئی و مرموز ماورالطبیعه حلقه‌می‌بندد و از آنجا به‌صورتی غیرقابل درک با حادثهٔ مرگ پدر

عیدوس ارتباطی مستقیم می‌یابد. بنابراین، حقیقتِ این دوواقعه را باید درجایی دیگر و درواقع در عالم نامحسوس و ناشناخته‌ای که توسط نیروهایش سرنوشت بشر را تعیین می‌کنند و واقعیتها را بوجود می‌آورند جستجوکرد. از این زاویه، دولت‌آبادی در این مقاطع از کارش به هدایت و افکار سرنوشت‌گرایانهٔ خیام نزدیک می‌شود. که البته این تشابه خیلی گذرا و لحظه‌ای است. به هرحال چشم‌اندازی که دولت‌آبادی از حقیقتِ واقعیت برای ما ترسیم می‌کند، حقیقتی است که با ساختار رئالیستی رمان و حوادثی که در تداوم این رمان شکل‌می‌گیرند سر ناسازگاری دارند و از این‌رو روزگار سپری‌شده مردم سالخورده در محتوای خود نیز دارای تضادی عمیق است که عمدتا از آنارشیسمی که در حوادث داستان موجود است سرچشمه می‌گیرد. از آنارشیسمی که خود نتیجهٔ طرح ناقص رمان است. طرحی که چندپاره می‌باشد و در کلیت خود به‌کمال نرسیده است. درواقع به‌نظر نمی‌آید که دولت‌آبادی در نگارش روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده طرح کامل یا مشخصی داشته‌باشد. البته بدون طرح نوشتن داستان ویا رمان روش قابل سرزنشی نیست اما چیزی که هست این‌است که این روش باید با ساختار کلی رمان سازگاری داشته‌باشد در غیر این‌صورت نویسنده را به بیراهه خواهدکشانید. داستانها و رمانهای بدون طرح معمولاً در آثار سوررئالیستی موفقیت خوبی دارند؛ رمان نو و داستانهای نئورئالیستی به‌خوبی می‌توانند بدون طرح پیش‌بروند زیرا ساختار آنها به‌گونه‌ای است که این امکان و فرصت را به نویسنده می‌دهد که جاذبه‌های داستانیشان را نه‌در حادثه‌پردازی، ونه در طرح داستان، بلکه در حرکت خودبه‌خودی شخصیتهای داستانی و شکل‌گرفتن حوادث داستانی طی جریان زندگی شخصیتها متمرکز کنند. بنابراین از آنجاکه نویسندگان رمان نو و یا نویسندگان پیرو نئورئالیسم به حادثه‌پردازی در داستان اعتقادی ندارند لذا قادر خواهندبود که داستانشان را بدون داشتن طرح نیز جلوببرند که البته تنها غولهای بزرگ ادبیات جهان نظیر همینگوی و امثال او قادر خواهندبود با چنین‌روشی آثاری پرجاذبه و ماندگار خلق‌کنند؛ زیرا تجربه ثابت کرده‌است نویسندگانی که خواسته‌اند به تقلید از نویسندگان نئورئالیست داستانهای نئورئالیستی بنویسند در ایجاد جاذبه‌های داستانی از موفقیت چندانی برخوردار نبوده‌اند. با این تفاصیل درمی‌یابیم که کاملاً طبیعی است رمانی که با حادثه‌پردازی (و آن‌هم با

دوحادثهٔ مهم و اصلی) آغازمی‌شود، نمی‌تواند بدون داشتن طرح راه‌زیـادی را طی‌کند و اگر هم طی‌کند ناگزیر است بار سنگین از هـم گسـیختگی حـوادث داستانیش را بدوش‌بکشد، باری که روزگـار سـپری‌شدهٔ مـردم سـالخورده زیـر سنگینی بیش‌ازحدآن به‌شدت کمر خم کرده‌است...

برش عمودی

ازخود بیگانگی

ازخود بیگانگی انسان یکی از وجوه غالب تمهایی است که دولت‌آبادی در برخی آثارش پی گرفته‌است. این ازخود بیگانگی البته در همهٔ آثار به یک حال نیست. **مختار** شخصیت داستانی **سفر** در پایان داستان احساس می‌کند به موجودی شبیه شده‌است که همه از دیدنش وحشت‌دارند. تغییر ماهیت او درپی یک‌سری حوادث صورت می‌گیرد که روابط علت و معلولی آنها با چگونگی رابطهٔ فرد با جهانِ پیرامون ارتباط مستقیم می‌یابد. او به کویت می‌رود که به زندگیش سروسامانی بدهد، اما با این‌کار نه‌تنها سروسامانی نمی‌یابد بلکه تمام هستیش را نیز ازدست می‌دهد. ازخود بیگانگی مختار حاصل دردها و رنجهایی است که شرایط سخت زندگی و بی‌عدالتی حاکم‌بر جامعه آن‌را برای انسان به ارمغان می‌آورد. از این‌رو ازخود بیگانگی در سفر رنگی ناتورالیستی به‌خود می‌گیرد. ازطرفی هرچه زندگی و هویت مختار روبه تحلیل می‌گذارد مرحب به یک تحول درونی نزدیکتر می‌شود. تحول مرحب در پایان داستان، سفر را به یک دیدگاه رئالیستی نزدیک می‌کند، اما تحلیل روانکاوانه‌ای که نویسنده از شخصیت مرحب و چگونگی دگرگونی او به‌دست می‌دهد مانع ازآن می‌شود که داستان از چهارچوب اصلی خود ـ ناتورالیسم ـ جداگردد. در نمایشنامهٔ **تنگنا** تمامی ارزشهای انسانی درسایهٔ زندگی رقت‌باری که برجامعه مسلط شده‌است ازدست می‌رود. تنگنا ادعانامه‌ای است علیه سیاستهای ناعادلانه‌ای که انسان را درورطهٔ یک زندگی ذلت‌بار و حشره‌وار می‌غلتاند و بدینوسیله از او یک موجود **ازخود بیگانه** می‌سازد. آدمهای این نمایشنامه چون حشره‌هایی هستند که در همسایگی هم می‌لولند و همگی از یک عذاب مشترک رنج‌می‌برند و این عذاب چیزی نیست جز تحمل تعفنی که محیط زندگی آنان را فراگرفته است. تعفنی که

از فقر ناشی می‌شود و از انسان که موجودی است اندیشمند یک حیوان، جانور ویا حشره می‌سازد و بدین‌ترتیب هویت واقعی او را نابودمی‌کند. در داستان خوش‌ساخت **سفر** آنجاکه مختار به زیر قطار می‌رود و می‌میرد، مرحب را می‌بینیم که در آستانهٔ یک تردید بین ماندن و رفتن به خانه‌ای نگاه‌می‌کند که قلب خاتون در آن می‌تپد و یک‌لحظه در عمق نگاهش انگار که عشق جان‌می‌گیرد. درنتیجه آنجاکه مختار می‌میرد، مرحب به زندگی می‌رسد. اما آدمهای نمایشنامهٔ تنگنا تیپهای متفاوتی هستند که همه بدون استثنا می‌روند تا درپی یک مسخ‌شدگی و در وضعیتی دردناک به‌تدریج جان بدهند و سرانجام بمیرند. رحمان که روشنفکری است واخورده، جابه‌جا زندگی خود و هم‌اتاقیهایش را به‌تحقیر می‌گیرد و بارها و بارها حقیقت خشن بیهودگی خودش و همهٔ آنهایی را که با شرایط او زندگی می‌کنند به‌رخ می‌کشد. رحمان که می‌بیند تک‌تک همسایگانش هریک به دردی خاص خود درحال جان‌کندن است با شادی آمادهٔ رقص می‌شود و در جواب جلال که معترضانه به او می‌گوید:

«آدمای این خونه، هرکدومشون یه‌جوری دارن نابودمی‌شن، اونوقت تو می‌خوای برقصی؟»

پاسخ می‌دهد:

«آدمای این خونه یه‌عمره که نابودشده‌ن احمق...» ص ۱۳۲

درواقع رحمان زندگی آدمهایی را که از زنده‌بودن فقط نفس‌کشیدن را می‌دانند به تمسخر می‌گیرد و مرگ آنها را سعادتی بزرگ می‌دانند که به‌خاطرش باید جشن‌گرفت و رقصید. اینجاست که او در مسیری که زندگی پیش‌رویش قرارداده به آخرین مراحل سقوط خود می‌رسد و به حیوانی تبدیل‌می‌شود که چهاردست‌وپا به زمین می‌افتد و به‌طرف انباری می‌خزد (ص ۱۳۵). ازخود بیگانگی رحمان پدیده‌ای است ناشی از اضطرابی که به‌طور دائمی بر زندگی او چنگ انداخته و دم‌به‌دم آیندهٔ تیره و تاریکش را به تجسم درمی‌آورد. بنابراین **مختار** شخصیت داستانی **سفر** و **رحمان** تا به ازخود بیگانگی برسند دومسیر متفاوت را می‌پیمایند. مختار در پیچ و خم حوادث له‌می‌شود و نهایتا به ازخود بیگانگی می‌رسد؛ و رحمان که روشنفکری بوده است اهل کتاب و دانش وقتی ایمانش را به همه‌چیز و ازجمله کتاب و دانش ازدست می‌دهد ـ ونیز درپی یک اضطراب و بیقراری دائمی ـ به موجودی ازخود بیگانه تبدیل می‌شود. هم از

این‌روست که ازخود بیگانگی مختار رنگی ناتورالیستی به خود می‌گیرد و ازخود بیگانگی رحمان جلوه‌ای اکسپرسیونیستی می‌یابد. نمایشنامهٔ **تنگنا** تلفیقی است از **ناتورالیسم** و **اکسپرسیونیسم** که حوادث و روابط علت و معلولی آن از ناتورالیسم سرچشمه می‌گیرد و شخصیت‌پردازی آدمهای نمایش به‌شیوه‌ای اکسپرسیونیستی عرضه‌می‌شود. بی‌کم‌وکاست همهٔ آدمهای تنگنا انگار درهم می‌لولند که سرانجام با پشت‌سر گذاشتن مسیری مشخص رفته‌رفته ماهیت انسانی خود را ازدست بدهند و با یک تحول منفی به موجودی تبدیل‌شوند که به هرچیزی شبیه باشند جزانسان. جلال برخلاف رحمان که زمانی به هنر و ادبیات علاقه نشان‌می‌داده و بعد ایمانش را به همه‌چیز از دست داده، تنها به کار عشق‌می‌ورزد. ایمان جلال در عشق او به کار متجلی می‌شود. او که ابتدا در یک تماشاخانه کارمی‌کند بنابه دلایلی از آن‌کار روبرمی‌گرداند و به کار حروفچینی در یک چاپخانه مشغول می‌شود. ایمان جلال به کار ظاهراً از او فردی می‌سازد که دارای تعادل روانی است، اما از آنجاکه چاپخانه‌های کوچک درحال ورشکستند و چاپخانه‌های بزرگ می‌روند که جای آنها را بگیرند (ص ۶۲)، جلال نیز ممکن‌است در آینده کارش را ازدست بدهد و به بن‌بست برسد و حتی ایمانش را به کار ازدست بدهد. ازطرفی برفرض که جلال هرگز ازکار بیکار نشود و هرگز نیز ایمانش را ازدست ندهد اما واقعیت این است که او پشت ماشین چاپخانه به برده‌ای تبدیل می‌شود که زیرسلطهٔ ماشین به‌تدریج از میان می‌رود و به‌قول برادرش اسماعیل هرروز به اندازهٔ ده‌روز پیرتر می‌شود (ص ۱۱۶). سلطهٔ ماشین بر جلال کم‌کم او را از هویت واقعیش دورمی‌کند تا آنجاکه جلال خود به یک ماشین تبدیل می‌شود. از دید رحمان (صفحات ۶۱ و ۱۳۲) جلال را در پشت ماشین چاپخانه به یک اسب عصاری شبیه می‌بینیم. اما هرچه جلال در ازخود بیگانگیش تردیدمی‌کند، رحمان با همهٔ صداقتش بـه آن مـعترف است. او کـه درجایی از نمایشنامه (صفحهٔ ۳۲) آرزومی‌کند که ای‌کاش یک سگ بود در پایان نمایش کاملاً به این‌باور می‌رسد که بیش‌از یک سگ هم نیست و در این‌رابطه می‌گوید:

«... من لابد سگم؟ سگ!» (صفحهٔ ۱۳۳)؛ و درجای دیگر صریحاً اعتراف می‌کند که دیگر مسخ‌شده و انسان نیست:

«(رحمان می‌گوید) دیگه من نمی‌تونم پاشم... راستی من... من شاید... امانه،

چرا... من شاید آدم نیستم؟ شاید تاحالا فقط خیال می‌کردم که آدمم؟ نکنه که من حیوون شده‌باشم؟ نکنه که ملخ شده‌باشم؟ ها؟ دلم می‌خواد خودمو تو یه‌چیزی نیگاه کنم. (خودش را روی زمین به کنار حوض می‌کشاند و لب حوض زانو می‌زند) آه... هههههه! این منم؟ این خودمنم؟ (چهاردست‌وپا توی حیاط راه‌می‌افتد) نگاه کنید، نگاه کنید، من مسخ‌شده‌م!... من ادبار گرفته‌م! من... (ذلیل می‌نالد) ببینید، این خود من هستم؟! من همونی هستم که بودم؟! رحمان هستم؟! (سرش را روی لبهٔ حوض می‌گذارد و می‌گرید)» ص ۱۳۴

تاکید رحمان براینکه وقتی به‌دنیاآمده آدم بوده‌است بی‌آنکه شخصیت اکسپرسیونیستی او را نفی‌کند، رگه‌های ناتورالیستی نمایشنامه را تقویت می‌کند. ازطرفی این ادعا اعتراضی است به سیستم حکومتیِ حاکم‌بر جامعه که با درپیش گرفتن سیاستهای ضدمردمی، از انسان موجودی شبیه به حیوان می‌سازد؛ به‌گونه‌ای که او ـ یعنی رحمان ـ به سگ تبدیل می‌شود؛ جلال به اسب عصاری شباهت پیدامی‌کند؛ غلام ابتدا پسرش را می‌فروشد و سپس برای سیرکردن شکم با فروختن خون خود به‌نوعی خودفروشی دچار می‌شود و بدینگونه ماهیت انسانیش را ازدست می‌دهد.

دولت‌آبادی علی‌رغم موفقیت چشمگیرش در نمایشنامهٔ تنگنا، در نگارش نمایشنامهٔ **ققنوس** آنطورکه باید از توانائیهایش استفاده نمی‌کند. شاید از آن‌جهت که دولت‌آبادی نویسنده‌ای است اجتماعی و **ققنوس** نمایشنامه‌ای است سیاسی خودبه‌خود تناقضی در ماهیت نویسنده و ماهیت اثر بوجودآمده که باعث‌شده نمایشنامه درحد مطلوب قرارنگیرد. این نمایشنامه که درسال ۵۸ به‌رشتهٔ تحریر درآمده است همچون دیگرآثار شعارگونهٔ سالهای اول انقلاب می‌کوشد تا با تاکید بر پیروزی آرمان انقلابیون در تقابل با تمامی امکانات دستگاه مخوف ساواک ضعف عوامل ساواک را دربرابر ارادهٔ راسخ انقلابیون برجسته نماید. تم نمایشنامهٔ **ققنوس** اگرچه دوراز واقعیت هم نیست اما ازآنجا که صرفا برخاسته از واقعیتهای موجود در زندانهای ساواک است فاقد تخیل خلاق نویسنده می‌باشد و از این‌رو بیشتر ارزش سیاسی دارد تا ارزش ادبی. با این‌همه نویسنده در پایان نمایشنامه از خلاقیت خود استفاده‌می‌کند و شخصیت آریا بازجوی ساواک را ـ که با پیوستن به ساواک و شکنجهٔ انقلابیون ماهیت انسانی خود را ازدست داده ـ یک لحظه به اصل خود نزدیک می‌کند و

بدین‌ترتیب یک لحظه آریا درتردید میان «خود» و ازخود بیگانگیش رهامی‌شود.

در داستان **عقیل‌عقیل**، تیمور زیرسلطهٔ میلیتاریسم احساسات و عواطفش را ازدست داده و جای همهٔ اینها را به خوی نظامیگریش می‌دهد. عقیل پدر او که درجریان زلزلهٔ کاخک خراسان همهٔ عزیزانش را ازدست داده دل به دیدار پسرش تیمور که در بیرجند سرباز است خوش‌می‌کند. اما وقتی او را می‌یابد متوجه می‌شود که تیمور به‌کلی نسبت به آنچه که قبلاً بوده‌است تغییرکرده و درواقع ماهیت واقعی خود را باخته است.

آدمهای داستانی دولت‌آبادی علاوه‌بر تحمل دردها و مصائب ناشی‌از ساختار نامتعادل جامعه‌ای که درآن زندگی می‌کنند و علاوه‌بر تحمل نارسائیهای اقتصادی که درسایهٔ آن فقر و تنگدستی یک‌لحظه آنها را رهانمی‌کند تحت‌فشار یک عامل دیگر نیز قراردارند که گام‌به‌گام آنها را به‌سمت ازخود بیگانه شدنشان هدایت می‌کند و آن عامل چیزی جز **تنهایی** انسان نیست. تنهایی اگرچه بدون واسطهٔ دیگر عوامل نمی‌تواند ماهیت انسانی فرد را تغییر دهد اما تحت شرایط خاصی قادر خواهدبود که زمینه را برای ازخود بیگانگی انسان فراهم و یا مساعدتر کند. رحمت شخصیت داستانی **ادبار** تا می‌آید خود را بشناسد پدرش او را برای همیشه ترک می‌کند و مادرش نیز پس‌از چندی می‌میرد و بدین‌ترتیب او یکه و تنها می‌ماند و بدون هیچ سرپرستی. لذا مردم از روی دلسوزی او را به کوکب می‌سپارند که خود نیز زنی تنهاست. ازاین‌پس رحمت در شیره‌کشخانهٔ کوکب بزرگ می‌شود و شخصیتش به‌گونه‌ای شکل‌می‌گیرد که سرانجام او را به ورطهٔ نابودی می‌کشاند.

اسداله شخصیت داستانی **بند** نیز از تنهایی رنج‌می‌برد. تنهایی او از زمانی آغازمی‌شود که پدرش باقر او را به میرزا مظفر می‌سپارد و برای همیشه تنهایش می‌گذارد. بدین‌ترتیب اسداله در کارگاه قالیبافی میرزا مظفر به‌کار مشغول می‌شود و سالها در بدترین شرایط کاری و محیطی برای میرزا مظفر قالی‌می‌بافد. درواقع اسداله به موجود استثمارگری سپرده‌می‌شود که کم‌کم شیرهٔ جانش را می‌مکد و لحظه‌به‌لحظه به‌سوی نابودیش سوق‌می‌دهد. بی‌تردید، مسیری پیش روی اسداله قرارمی‌گیرد که اگر بخواهد تا ته آن‌را بپیماید سرانجام به نقطه‌ای خواهدرسید که یقیناً در آن‌نقطه از خودش بیگانه خواهدشد. اما دولت‌آبادی به‌خاطر تعهدش نسبت به رئالیسم می‌کوشد تا با دورکردن داستان از

ناتورالیسمی که آن‌را دربر گرفته است اسداله را که می‌رود تا درورطهٔ مهلکی نابود شود نجات‌دهد. سیدداور و عذرا شخصیتهای داستانی پای گلدستهٔ امامزاده شعیب نیز هردو از کودکی آواره می‌شوند و هرکدام درجایی رهامی‌شوند. تنهای تنها. انگار که تنهایی همزاد آنهاست. و درسایهٔ این تنهایی عذرا سربه جنون می‌گذارد و درنهایت ازخود بیگانیش دست به خودکشی می‌زند. بنابراین می‌بینیم که تنهایی عذرا دیوانگی را برای او به ارمغان می‌آورد و دیوانگی، ازخود بیگانگیش را و ازخود بیگانگی، مرگ زودرسش را. اما مرگ و نابودی در همهٔ آثار دولت‌آبادی شکل یکسانی ندارد. برای عذرا شکل فیزیکی مرگ مطرح است و رحمان و تمامی شخصیتهای تنگنا را مرگ بامعنای غیرفیزیکیش به محاصرهٔ خود درمی‌آورد. درنتیجه می‌بینیم که چگونگی نابودی شخصیتها مطرح نیست، بلکه آنچه در آثار دولت‌آبادی مهم تلقی می‌شود مسیری است که شخصیتهای داستانی آن‌را پشت‌سر می‌گذارند و درطی آن به مرگ، ازخود بیگانگی، بیماری، جنون، دلهره و... می‌رسند. توجه دولت‌آبادی به این مسیر است که دست او را برای رسیدن به تحلیل اجتماعی بازمی‌گذارد. درواقع دولت‌آبادی با زیر ذره‌بین قراردادن مسیر شخصیتهای داستانیش اقلیتی را ـ ویا بهتر بگوییم سیستم ناعادلانه‌ای را ـ به‌پای میز محاکمه می‌کشاند که با بیرحمی تمام انسان را در مسیر مرگ و نیستی قرارمی‌دهد تا خود به اهداف رذیلانه‌اش برسد. بیماری، جنون، ازخود بیگانگی، وحشت، عدم امنیتهای سیاسی، اقتصادی و شغلی و سرانجام نابودی، ایستگاههای شومی هستند که این مسیر از آنها عبورمی‌کند.

تضاد

یکی‌از ویژگیهای مهم آثار دولت‌آبادی این است که آغاز آنها همواره با تضاد همراه است که این خود عامل کشش در لحظات نخستین داستان می‌باشد. حال‌اینکه این تضادها چگونه با حوادث پیوند می‌خورند و داستان تا چه‌حد عامل کشش را تاآخر در خود حفظ خواهدکرد، امری است که به چگونگی روند حوادث داستانی ارتباط‌می‌یابد. به هرحال دولت‌آبادی چه در نخستین داستانهایش وچه در آن‌دسته از آثارش که در سالهای اخیر به‌رشتهٔ تحریر درآورده است به‌خوبی نشان‌داده که در حفظ عامل کشش داستانی در آثار خود نویسنده‌ای موفق بوده‌است و تردیدی نیست که این موفقیت حاصل درک درست او از تضادها ونیز چگونگی استفاده‌اش از این شگرد درجهت پیشبرد و گسترش داستان است. به‌عبارت دیگر دولت‌آبادی به‌خوبی می‌داند که ایجاد تضاد به ایجاد حرکت در داستان منجرمی‌شود و حرکت نیز خود به ایجاد عامل کشش داستان کمک‌می‌کند. اینکه این تضادها چه‌حرکتی به داستان می‌بخشند و این حرکت در چه مسیری قرارمی‌گیرد و این مسیر، شخصیتهای داستانی را به چه سرانجامی می‌رساند همه‌وهمه سوالهایی هستند که پاسخش را باید در دل‌مشغولیهای نویسنده جستجوکرد. به هرحال در یک نگاه گذرا به آثار دولت‌آبادی می‌توان دریافت که این تضادها همواره یا به گریز و رهایی فرد می‌انجامند ویا گسیختگی و ازهم پاشیدگی خانواده را به‌دنبال می‌کشد؛ ونیز گاه یأس و ناامیدی فرد را درپی می‌آورد:

در داستان **سفر** تضاد مختار که از بیکاری رنج‌می‌برد با جامعه‌ای که نمی‌تواند برای او کار فراهم‌کند منجربه از هم پاشیدگی خانواده‌اش می‌شود. مختار برای یافتن کار به کویت می‌رود، درآنجا یک‌پایش را ازدست می‌دهد و در این‌فاصله زنش خاتون که فکرمی‌کند شوهرش درکویت به‌دست شرطه‌ها کشته شده‌است تلاش‌می‌کند مرد دیگری را برای زندگی مشترک انتخاب‌کند و بدین‌ترتیب مرحب به زندگی خاتون راه بازمی‌کند و وقتی مختار به تهران برمی‌گردد و

متوجه می‌شود که مرد غریبه‌ای به خانه‌اش راه بازکرده احساس می‌کند همه‌چیزش را ازدست داده‌است. در داستان **بند** تضاد اسداله به‌عنوان استثمارشونده با میرزا مظفر که استثمارکننده است به‌رهایی اسداله می‌انجامد. اسداله که تحت سخت‌ترین شرایط و با کمترین دستمزد برای میرزا مظفر قالی‌بافی می‌کند سرانجام درجریان یک حادثه تصمیم می‌گیرد با به آتش‌کشیدن کارگاه قالی‌بافیِ میرزا مظفر خودش را برای همیشه از دخمه‌ای که درآن زندانی بوده بکند. در **گاواره‌بان** بین جوانان روستایی که حاضرنیستند بیهوده عمرشان را درلباس سربازی تلف‌کنند و نیروهایی که می‌خواهند آنها را به‌زور به خدمت اجباری ببرند تضادی درمی‌گیرد که داستان به‌واسطهٔ آن بسط‌می‌یابد و به نقطهٔ اوج خود می‌رسد. ذوالفقار شخصیت داستان **بیابانی** برای حل اختلاف خود با الهیار که ازدادن طلب او خودداری می‌کند به عدلیه شکایت می‌برد. رئیس عدلیه به‌نفع الهیار رای‌می‌دهد و درنتیجهٔ آن، اختلاف ذوالفقار و الهیار به مثابه اختلاف استثمارشونده و استثمارکننده تاحد یک تضاد عمیق اجتماعی وسعت‌می‌یابد.

در **آوسنهٔ باباسبحان** صالح و برادرش مسیب به‌خوبی و خوشی درکنار پدرشان باباسبحان زندگی می‌کنند. ازطرفی حضور شوکت زن صالح در این‌جمع تاکیدی است بر پیوستگی اعضای یک خانواده، بویژه آنکه شوکت بچه‌ای نیز در راه دارد؛ اما این پیوستگی دیری نمی‌پاید. عادله که پس‌ماندهٔ یک زمینداری ورشکسته است تصمیم می‌گیرد زمینش را از اجارهٔ صالح درآورده و به غلام واگذارکند. ازطرفی صالح به هرقیمتی می‌خواهد که زمین را حفظ کند. تضاد بین عادله و صالح که تضادی است طبقاتی و لذا ریشه‌دار در پی یک سری انگیزه‌های غیرطبقاتی ناگهان رومی‌آید و بیش‌از پیش خود را می‌نمایاند و بر پایهٔ آن درگیریهایی بوجود می‌آید و سرانجام در یک زدوخورد بین صالح و غلام، صالح به‌ضرب کارد غلام کشته می‌شود و زمینهٔ ازهم پاشیدگی یک خانواده در همینجا شکل‌می‌گیرد: مسیب از داغ برادر سر به‌جنون می‌گذارد و شوکت به‌شدت بیمارمی‌شود و به خانهٔ پدریش بازمی‌گردد. در **ازخم چنبر** طاهر که می‌پندارد پسر میرجان عامل اساسی سستی زندگی خانوادگیش است در جریان یک حادثه که در شب اتفاق می‌افتد با کارد تکه‌ای از خشتک تنبان پسر میرجان را می‌برد و بدین‌ترتیب او را بی‌حیثیت می‌کند. درست در همان‌شبی که طاهر می‌کوشد تا با تنبیه پسر میرجان استحکامی به زندگی خانوادگیش ببخشد

مارو، همسر طاهر درفکر فرارکردن از خانهٔ شوی است. روز بعد مارو فرارمی‌کند و طاهر نیز ظاهراً به‌دست میرجانها کشته‌می‌شود و بدین‌گونه شیرازهٔ یک زندگی ازهم می‌پاشد. بدین‌ترتیب می‌بینیم تضاد میان طاهر ـ که عاشق ماروست ـ و مارو همسرش ـ که از طاهر به‌شدت نفرت دارد ـ به مرگ طاهر و گریز مارو می‌انجامد. در **عقیل‌عقیل** تضاد میان انسان و طبیعت مطرح است. انسان که هنوز نتوانسته برای حل آشتی‌جویانهٔ تضادش با طبیعت راهی بیابد دراثر یک زلزله ناگهان همهٔ هستیش را ازدست می‌دهد؛ و چنین است عقیل شخصیت داستان **عقیل‌عقیل**. او که همهٔ عزیزانش را درجریان زلزلهٔ کاخک خراسان ازدست داده به پسرش تیمور می‌اندیشد که در بیرجند به خدمت سربازی مشغول است. عقیل پس‌از وقوع زمین‌لرزه دیگر هیچ‌کس را ندارد جز پسرش تیمور. پس راهی بیرجند می‌شود برای دیدار او. اما تیمور که تحت سیطرهٔ خوی نظامیگری عواطفش را باخته‌است تفنگش را به‌طرف پدر نشانه‌می‌رود و بدین‌ترتیب پدر را برای همیشه ازخود می‌راند. عقیل که این آخرین امید زندگانیش را هم ازدست می‌دهد، دچار جنون می‌شود. در **هجرت سلیمان**، سلیمان که زیر دست اربابش حاج نعمان کارمی‌کند به خواستهٔ ارباب مجبورمی‌شود زنش معصومه را به شهر بفرستد تا در زایمان زن ارباب کمک او باشد. همین‌موضوع باعث می‌شود تا مردم برای معصومه حرف دربیاورند. از این‌رو وقتی معصومه از شهر برمی‌گردد سلیمان با او درگیر می‌شود و به‌شدت کتکش می‌زند. ازاین‌پس حوادثی پیش‌می‌آیند که پایه‌های زندگی مشترک سلیمان و معصومه را به‌شدت می‌لرزاند. سرانجام در پایان داستان، وقتی سلیمان دست بچه‌هایش را می‌گیرد و برای همیشه زنش را ترک‌می‌کند همه‌چیز برای معصومه تمام می‌شود. ازهم پاشیدگی خانوادهٔ سلیمان با تمام بردباریهایی که معصومه از خود نشان‌می‌دهد، ریشه‌در تضاد طبقاتی سلیمان و اربابش دارد؛ زیرا سلیمان که آدمی است زیردست، فاقد هرگونه اراده‌ای در نحوهٔ ادارهٔ خانواده‌اش است و لذا ناگزیر می‌شود که به خواست ارباب زنش را به شهر بفرستد و درنتیجه حرفهای مردم را بشنود و باخواری تحمل کند و سرانجام چون از حل تضادش با ارباب عاجزمی‌ماند، علت بدبختیهایش را درجای دیگری جستجوکند: در خانواده. از این‌روست که به هر بهانه‌ای با زنش درگیر می‌شود و او را بیرحمانه به‌باد کتک می‌گیرد. سرانجام نیز ضربهٔ آخر را به او می‌زند. دست بچه‌هایش را می‌گیرد و

می‌زند. دست بچه‌هایش را می‌گیرد و بی‌اعتنا به نگاه بهت‌زده و ملتمسانهٔ معصومه و بی‌آنکه بخواهد ردی از خود باقی بگذارد راهش را می‌کشد و می‌رود. می‌ماند معصومه، درمانده و ناتوان از هرحرکتی. او دلش می‌خواهد با سلیمان برود و درکنار بچه‌هایش باشد اما سلیمان با حرکاتش دست رد بر هرگونه خواهش معصومه می‌زند.

شاید به‌جرئت بتوان گفت که یکی‌از ارکان اصلی داستانهای دولت‌آبادی را هجرت شخصیتهایش ازجایی به‌جای دیگر تشکیل‌می‌دهد و بسیاری از شخصیتهای داستانیش می‌کوشند تا تضاد خود را با محیط، جامعه، خانواده ویا طبقهٔ متخاصم ازطریق هجرت خود به دیاری دیگر حل‌کنند. بی‌دلیل نیست که این‌گونه هجرتها اغلب نسبت به وجود اینگونه تضادها حالتی اعتراض‌آمیز می‌یابند. سلیمان نیز با هجرتش، به تمامی روابط موجود اجتماعیِ جامعه‌ای که درآن زندگی می‌کرده است، اعتراض می‌کند. سفر مختار در داستان **سفر** نیز اعتراضی است به محیط و جامعه، و ازهمه مهمتر به سیستمی که ازفراز سیاستهای ضدمردمیش فقر و فلاکت برسر مردم می‌بارد. رحمت شخصیت داستانی ادبار به‌یادمی‌آورد که وقتی کودکی بیش نبوده پدرش به مقصدی نامعلوم رفته و هرگز بازنگشته. پدر اسداله شخصیت داستانی بند نیز به‌خاطر گریز از بیکاری به شمال می‌رود و دیگر پیدایش نمی‌شود. در **جای خالی سلوچ**، با هجرت سلوچ ناگهان همه‌چیز تغییر می‌یابد. مرگان مردش را ازدست می‌دهد و برای ادارهٔ زندگی خود و بچه‌هایش به هرکار سختی روی‌می‌آورد.

هجرت، تنهایی و بیماریهای ناشی‌از محیط و کار و ازهم پاشیدگی خانواده دستمایهٔ بسیاری از کارهای دولت‌آبادی است. در داستان **پای گلدستهٔ امامزاده شعیب**، مردی تنها و دورافتاده را می‌بینیم که نمی‌داند درکجا ریشه‌دارد و پدر و مادرش چه‌شده‌اند. او که سیدداور نام‌دارد فقط یادش‌می‌آید خانوادهٔ آنها غفلتا ترکیده و هرتکه‌اش جایی افتاده‌است. اوهم که تکهٔ ریزی بوده‌است به مشهد پرانده‌شده و در شلوغی زوار گم شده‌است. عذرا خواهر او هم درگوشه‌ای دیگر پرانده شده که سیدداور از او هیچ خبری ندارد. هرکدام درکنجی از این سرزمین پهناور خوکرده به‌تنهایی خود زندگی می‌کنند. حال پس‌از سالهای سال دست سرنوشت این دوعضو از خانوادهٔ متلاشی‌شده را به همدیگر می‌رساند: آغاز یک پیوستگی. اما این پیوستگی نیز چندان نمی‌پاید و با خودکشی عذرا باردیگر

گسستگی بر پیوستگی غالب‌می‌شود.

رنجها، دردها و مصائبی که نویسنده از دوران کودکیش تا چشم بازکرده خود و نزدیکانش را در محاصرهٔ آنها یافته‌است درگوشه‌گوشهٔ آثار او جا بازکرده‌اند. به‌گونه‌ای که می‌توان دریافت هردردی که از آن سخن می‌رود، و هررنجی که گریبان شخصیتهای داستانی نویسنده را می‌چسبد و هرمصیبتی که دامن آنها را می‌گیرد انگار بلایایی هستند که نویسنده آنها را با ذرات وجودش قبلاً احساس کرده‌است. بنابراین جای هیچ‌گونه تعجبی نیست اگر می‌بینیم بسیاری از شخصیتهای داستانی دولت‌آبادی از بیماری و حتی از یک‌نوع بیماری خاص رنج می‌برند. در ادبار رحمت، مادرزاد غشی است. مادرش نیز از زمانی‌که بیاد رحمت می‌آید زمینگیر بوده‌است. اسداله شخصیت داستانی بند تحت شرایط سخت کار و ناسازگاری محیط به پادرد تحمل‌ناپذیری مبتلاست. میرزا مظفر هم پای راستش کوتاهی می‌کند و کمرش مختصری تاخورده است، طوری‌که بیشتروقتها برای اینکه بتواند سرپا بایستد مجبور است یک دستش را به خالیگاهش ستون‌کند. رحمت علاوه‌بر غشی‌بودن مادرزادیش پای راستش ـ درست مثل پای راست میرزا مظفر ـ از مچ کمی خمیده و کوتاهی می‌کند. پدر اسداله هم به پادرد عجیب و غریبی مبتلا می‌شود. عذرا شخصیت داستانی پای گلدستهٔ امامزاده شعیب زنی است که تعادل روانی خود را ازدست داده‌است؛ مادر او نیز از غصه دیوانه می‌شود. در آوسنهٔ باباسبحان مسیب دچار یک‌نوع عصبیت است که سرانجام درپی حادثهٔ کشته‌شدن برادرش صالح او را به دیوانگی می‌کشاند. خود باباسبحان ازکمر معیوب است. در **گاواره‌بان** نیز سید عاشق از چهارستون بدن ناقص است و دچار رعشه می‌باشد. استاد صفی شخصیت داستانی سفر پای چپش لنگ‌می‌زند. مادر شیدا زن بابقلی بندار شخصیت داستانی کلیدر هم از پادرد شدید رنج‌می‌برد. بدین‌ترتیب می‌بینیم که پادرد و کمردرد و نیز عصبیت و جنون از عمده‌ترین بیماریهای جسمی و روانی‌ای است که گریبان شخصیتهای داستانی آثار دولت‌آبادی راگرفته‌اند.

زن در آثار دولت آبادی

دولت‌آبادی در رابطه با زن دودیدگاه عمده و درضمن متناقض دارد. دیدگاه اول زن ایرانی را موجودی بی‌پناه، درمانده و درعین‌حال فداکار می‌داند که از هرسو تحت ستم است؛ و دیدگاه دوم که بیشتر در رمان کلیدر تجلی‌می‌یابد با بدبینی خاصی درمورد زن به قضاوت می‌پردازد. البته این دیدگاه همچون شهابی که در آسمان کمانه می‌کشد و خاموش‌می‌شود در رمان کلیدر ظاهرمی‌گردد اما برای وسیعترکردن دامنهٔ خود میدان نمی‌یابد و درنتیجه دراعماق دیدگاه نخست گم‌می‌شود و به خاموشی می‌گراید.

در **آوسنهٔ باباسبحان** شوکت که باردار است پس‌از کشته‌شدن شویش صالح یکباره فرومی‌ریزد و به بستر بیماری می‌افتد. او با تمامی مظلومیتش قربانی کشمکشهایی می‌شود که برپایهٔ مسئلهٔ زمین شکل‌گرفته‌اند. **صفورا** نامزد قنبر در **گاواره‌بان** نمونهٔ واقعی یک عشق پاک و بی غل‌وغش است. بی‌قراری و بی‌تابی او زمانی‌که قنبر را به‌اجباری می‌برند نمودی است عینی از این عشق. به‌طور کلی در بسیاری از آثار دولت‌آبادی زن موجودی است مقدس، وفادار و پاک مگرآنکه شرایط سخت زندگی او را به لغزش وادارد. **خاتون** در داستان **سفر** می‌کوشد تا به‌هر قیمتی شده به شوهرش که ماههاست به کویت رفته و هیچ خبری از او نیست وفادار بماند؛ اما وقتی خبر مرگ او را ازطریق نامه‌ای دریافت‌می‌کند مثل طعمه‌ای که گرگها دوره‌اش کرده‌باشند در محاصرهٔ مردها ـ گشتی، استاد کارگاه نجاری و مرحب ـ قرارمی‌گیرد. خاتون که می‌بیند دیگر سرپرستی ندارد و مردهای دله هم موس‌موس‌کنان دوروور خانه‌اش پرسه‌می‌زنند، تحت‌فشار فقر و نداری ناگزیر خود را تسلیم مرحب می‌کند. او می‌خواهد پاک بماند ولی واقعیت قویتر ازآن است که تصورش را می‌کند لذا دربرابرش زانوی تسلیم به زمین می‌گذارد.

در **عقیل‌عقیل** مرگ **شهربانو** دختر عقیل دردناکترین تصویری است که نویسنده درطول این داستان ارائه‌می‌کند. اگرچه مرگ مرگ است و در خاف خاک گرسنه باولع سیری ناپذیرش همه را درخود فرو کشیده‌است اما مرگ شهربانو

انگار که مرگ پاکی، معصومیت و مرگ آفتاب است. پس بی‌دلیل نیست که با مرگ شهربانو غروب می‌شود و هوا روبه تاریکی می‌رود:

«عقیل، مشتی آب روی خاک دخترش پاشید، بوتهٔ تلخه‌ای هم برآن نشاند وپس، شانه‌اش را به درخت مراد تکیه داد. گرچه غروب تاروگنگ بود، با این‌همه می‌شد یکبار دیگر به خرابی خاف نظرکرد، می‌شد یکبار دیگر به بودونبود خود نگاه‌کرد. نگاه آخر.» ص ۱۶

در **هجرت** سلیمان معصومه مظلومانه می‌کوشد تا به هروسیله زندگی مشترکش با سلیمان راکه رویه ازهم پاشیدگی می‌رود حفظ‌کند اما به‌پاس هرتلاشش ترکهٔ مرد است که بر پشت و سروگردن او زخم می‌اندازد. درواقع سلیمان با همان ترکه‌هایی که گاوش را می‌راند، زنش راکتک‌می‌زند:

«(سلیمان) سینهٔ دستش را خواباند بیخ‌گوش معصومه که او درازبه‌دراز کنار دیوار فرش‌شد. بعد به‌طرف پستو رفت و دوتا ترکهٔ جوز که با آنها گاوش را می‌راند با خودش آورد... ترکهٔ دستش روی لب معصومه چسبید. معصومه دهانش را قبضه‌کرد، خم‌شد و پشتش مثل گربه بیرون‌زد. و ترکهٔ دست سلیمان نشست روی برآمدگی پشت او و غلتاندش روی زمین. سلیمان مثل حارث شده‌بود. خونش می‌جوشید و دستش بالا می‌رفت و پایین می‌آمد. خودش نمی‌دانست ترکه‌اش به کجا می‌خورد. ولی معصومه مثل «بزغاله مار» جمع و بسته می‌شد و مثل گرگ دیله می‌کرد. صدایش اما در دیوار دفن‌می‌شد. انگار دوتا سوسمار توی یک گور به‌هم افتاده‌بودند...» ص ۱۲

تصویری که دولت‌آبادی از مظلومیت معصومه هنگام کتک‌خوردنش از سلیمان می‌دهد اعتراضی است به سنت مردسالارانه‌ای که براساس آن مرد به خودش حق‌می‌دهد که هروقت میلش‌کشید زنش راکتک‌بزند و با او رفتاری درپیش بگیرد که با حیوان هم نمی‌کنند. شاید از همین‌روست که سلیمان تقاص پس‌می‌دهد. به هرحال او بی‌آنکه روحش از دزدی خبر داشته‌باشد مورد اتهام قرارمی‌گیرد و بعد برپایهٔ همین اتهام او را به‌باد شلاق می‌گیرند بی‌آنکه سلیمان توان هیچ‌گونه دفاعی از خود داشته‌باشد؛ چنانکه قبلاً زنش معصومه دربرابر سلیمان توان هیچ دفاعی از خود را نداشت.

در **جای خالی سلوچ** علی گناو به‌بهانهٔ اینکه زنش رقیه نازاست به هرقیمتی می‌خواهد او را ازسر واکند، چنانکه گل‌محمد در کلیدر به همین‌بهانه سر زنش

زیور هوو می‌آورد. در جای خالی سلوچ موقعیت زن ایرانی از سه‌زاویه موردتوجه واقع شده‌است:

زنی که شویش - ازروی ناچاری - به‌طور ناگهانی برای همیشه او را ترک‌می‌کند و به مقصدی نامعلوم می‌رود و زن را با تمامی مشکلات تنها رهامی‌کند؛ مثل مرگان که شویش سلوچ او را با دردها و رنجهایش به حال خود وامی‌گذارد و می‌رود.

زنی که شوی او سرش هوو می‌آورد، مثل رقیه که علی گناو سر او با هاجر ازدواج می‌کند.

زنی که در سنین کودکی به‌اجبار وادارش کرده‌اند به خانهٔ شوهر برود؛ مثل هاجر. هاجر دختر نابالغ مرگان که هنوز در دنیای کودکیش سیرمی‌کند توسط علی گناو خواستگاری می‌شود. دختر که هنوز فرصت‌نیافته دوران کودکیش را آنچنان که باید تجربه‌کند ناگاه خود را در موقعیتی غیرقابل درک می‌بیند. او از علی گناو که سن بابایش را دارد به‌شدت در هراس است و فی‌الواقع معنای عروسی کردن و زن‌شدن را نمی‌داند چه‌برسد به‌اینکه بخواهد به خواسته‌های مرد حریصی چون علی گناو پاسخ مثبت بدهد.

با همهٔ حس همدردی دولت‌آبادی نسبت به موقعیت اجتماعی زن ایرانی که در تمامی آثار او تا جای خالی سلوچ منعکس شده‌است، در بخشی‌از کلیدر ناگاه زن چهرهٔ دیگری می‌یابد و بدین‌ترتیب دیدگاه دوم نویسنده که قبلاً بدان اشاره‌شد مطرح می‌شود که براساس آن زن موجودی است حسود، موذی، کوته‌فکر و تخمهٔ تفرقه. مارال باآنکه درآغاز از توصیفی که می‌رود همچون قهرمانان شیردل جلوه می‌نماید باآنکه نامزدش دلاور در زندان است ناگاه درمقابل گل‌محمد تاب ازدست می‌دهد و می‌شکند. در همین رابطه نویسنده با جانبداری از خیانت گل‌محمد نسبت به زنش زیور، زیور راکه موجودی است درمانده و تحت ستم صرفا به‌خاطر اینکه نسبت به ضایع‌شدن حق مسلمش ازخود یک واکنش منفی درونی نشان‌داده، به‌سختی مورد کم‌لطفی قرارمی‌دهد:

«کینه و بخل. قلب زنک را زهر بخل می‌چزید.»

سپس عکس‌العمل زیور که برخاسته از احساسات طبیعی اوست با عکس‌العمل سگ هنگامی که کتک‌می‌خورد مقایسه می‌شود و بدین‌ترتیب زیور و سگ در یک‌ردیف قرارمی‌گیرند:

«چنین است. سگها هم پس‌از کتک‌خوردن ترسو می‌شوند. برای نیم یا یک‌روز ترسو می‌شوند. ترس...» ص ۴۶۲ کلیدر

و اما دولت‌آبادی درواقع با یک زمینهٔ قبلی که درآغاز رمان شکل‌می‌گیرد به این‌نقطه می‌رسد:

«این را به‌یقین می‌توان گفت که زن و زن یکدیگر را از درون پس‌می‌زنند، گرچه در برونه خواهرگفتهٔ هم باشند. چیزی در ایشان هست که ترسو و حسود است. دست‌ودلبازترینشان هم از این نقص برکنار نیست...» صفحات ۵۵ و ۵۶

بدین‌ترتیب نویسنده از زن یک تصویر کلی ارائه‌می‌کند که ارتباطی ناگسستنی با خوی و طبیعت او دارد. نظر ستار یکی‌از شخصیتهای کلیدر نیز برگرفته از همین حکم کلی است. او به دلاور نامزد سابق مارال چنین می‌گوید:

«زن تخمهٔ تفرقه است. نباید سنگ روی یخ زن شد! حیف نیست؟»

صفحه ۱۱۴۱ کلیدر

با این تفاصیل درمی‌یابیم که دیدگاه دولت‌آبادی در کلیدر دربارهٔ مرد و زن این است که مرد آزاد است با داشتن زن باز چشم‌ودلش پی زن دیگری باشد؛ چنانچه گل‌محمد این آزادی را دارد و نیز حق مسلم اوست که نامزد دیگری را ـ حتی اگر در زندان گرفتار باشد ـ ازچنگ او دربیاورد؛ اما زنی که به او ظلم می‌شود، حقش ضایع می‌گردد،امنیت اجتماعیش به‌خطرمی‌افتد و حتی مردش، یگانه امید و پشت‌وپناهش به او خیانت می‌کند حسود و بخیل و ترسو است.

این‌هم نظر نادعلی دربارهٔ زن:

«... زن را خدا خلقت‌کرد تا مرد را ناکارکند. آدم می‌ماند که با این جانورها چکارکند!» صفحهٔ ۱۴۶۰

به هرحال این دیدگاه همان‌گونه که در آغازهم گفتیم در پایان رمان به‌نفع شخصیت زن تغییرمی‌کند و بار دیگر دولت‌آبادی از زن چهره‌ای فداکار و دلاورمی‌سازد. زیور باآنکه گل‌محمد در حق او ظلم‌می‌کند، زمانی‌که درپناه کوه با اندک یارانش به جنگی نابرابر با امنیه‌ها و تفنگچیهای خانها و اربابها درگیر است به‌یاری او می‌شتابد و با فداکاری و ازخودگذشتگی، دوشادوش شویش گل‌محمد دلاورانه می‌جنگد ودر این‌راه جانش راازدست می‌دهد. شهادت زیور تجلی واقعی عشق پاک اوست به زندگی، به شویش و به خانواده‌اش. عشقی‌که در قلب اکثر زنهای ایرانی کم‌وبیش ریشه‌دارد.

آنچه محمود دولت آبادی دربارهٔ آثار خود می‌گوید

دربارهٔ داستان *ته شب*[1]

ته شب اولین کار مورد قبول و چاپ شدهٔ من است و شاید بشود سندی شمرد از راهی که نویسنده انتخاب می‌کند و باری که می‌خواهد بردارد و دورخیزی که می‌کند.

دربارهٔ داستان *بند*

آنکه می‌ترسد هولناکترین ضربه را می‌زند. خطر نابودی خود، او را به ... انتخاب مهیبی می‌کشاند. بردگان تحقیر شده‌ترین و نیرومندترینند. شاید اسداله (شخصیت داستانی بند) از لحاظ قواره و شمایل ظاهری در نظر بی‌شکل می‌نماید، اما روان او؟ راستی ما از باطن پیچیده و پر از ناشناختهٔ انسان تحقیر شده چه می‌دانیم؟ نه؛ انسان صرف‌نظر از شکل‌بندی ظاهرش در هیچ دوره‌ای از تاریخ، صرفاً انفعالی یا به عبارتی کنش‌پذیر نبوده است. حتی در دورهٔ بردگی مطلق، یک برده ممکن بود که تمام زندگیش صورتی انفعالی و محکوم داشته باشد، اما انسانیت او انفعالی نبوده، عمده همین جاست. برده نیز همواره نسبت به آنچه بر او وارد می‌شود، واکنشهایی دارد، منتهاگاه این واکنشها صورت عینی پیدامی‌کند، گاه صورت گم، گاه به صورت دندانهایی خرخره‌ای را می‌جود (عمر یک بردهٔ ایرانی راکشت)، گاه به صورت نیرویی ذخیره به درون سرریز می‌کند. اسداله هم که در صورت تازه‌ای از مناسبات اقتصادی بهره‌کشانه قرا گرفته، ممکن است ترسو باشد، خردشده باشد، ولی همیشه انسانیت و امکان نوعی واکنش ـ در برابر آنچه بر او می‌گذرد ـ در او هست. واکنش اسداله (آتش زدن

۱ـ نقطه نظرات محمود دولت آبادی دربارهٔ آثار خودش از کتاب «ما نیز مردمی هستیم»، مقالهٔ «بابا سبحان درخاک» و گفت و شنودی تحت عنوان «نیمه‌های اول راه» برگرفته شده است.

کارگاه قالی بافی) نشانهٔ این است که انسان نمی‌خواهد به خوارمایگی تن بدهد (حال چه بتواند چه نتواند، عمده آن ساخت درونی است)، ساخت درونی انسان این است: نپذیرفتن خواری و تحقیر، اگر چه ستیزش لحظه‌هایی بدل به التماس بشود. چه بسا که یک نفر، یک طبقه، سالها به این خواری تحمیل شده تن بدهد ـ حتی ملتی ممکن است ظاهراً قرنها به این تحقیر و خواری تن بدهد ـ اما این خواست و پذیرش باطنی او نیست، پس سکوت نه یعنی رضا، خموشی، نه یعنی پذیرش.

دربارهٔ آوسنهٔ باباسبحان

من از این رو نام باباسبحان را برای داستان انتخاب کرده‌ام که پیرمردی محور همهٔ رنجهای مردم داستان است. بار اندوهان را در مقام پدر بیشتر او می‌کشد تا سایرین، همچنانکه بار زحمت را امروز بیشتر او کشیده است. او اگر چه به عنوان یک شخصیت ـ بنا به وضع و موقعیت سنی و در نتیجه حد کاربردش در روابط، بیشتر حالت پذیرشی (انفعالی) دارد و قهرمان فعال و کاری نیست، اما مرکز ثقل رنجها، اضطرابها و دلواپسیهای زندگانی جاری در داستان هست ....

عادله در داستان باباسبحان پسلهٔ یک زمینداری ورشکسته‌است که به شهر آمده و زندگانی خود را از اجارهٔ پاره‌ای زمین و مستغلاتی که شوهرش در شهرستان برایش باقی گذاشته تأمین می‌کند و روزگار می‌گذراند و دم به دم و روز به روز رو به نابودی می‌رود، هم از جنبه‌های شخصی وهم از لحاظ تیپ اجتماعی. خانهٔ او هم در شهر است. امثال او کنایه‌ای از قدرت موجود و حاکم بربنیانهای اقتصادی جامعه نیستند: امثال او اندامهای رو به زوالی هستند که هر چه دیرتر بجنبند، زودتر از میان خواهند رفت. عادله خود روزگار غم‌آوری دارد که به امید نجات دست به سوی غلام (این آدم بی‌ریشه، اما پرنیرو، خشمگین، خواستنی و معلق) دراز می‌کند. حتی عادله بازماندهٔ بزرگ مالکی نیست. او تتمه و وارث نیمچه اربابی است. نه سمبل فئودالیسم، من در این داستان، در قالب شخص عادله هرگز نخواسته‌ام گرفت و گیرهای یک نظام فئودالی را طرح و شرح کنم. عادله دیرینه نیست، عادله حالیه است. هم الان می‌توانی حضورش را حس کنی ... عادله در شهر، درخانه‌ای متوسط با پیرزنی که ادامهٔ کنیزی دوران ده‌نشینی

آنهاست زندگانی می‌کند، و خود دچار گرفت و گیرهائی است، و بین او و باباسبحان هم یک جور، کشمکش اقتصادی هست، نه یک جور ستیز بی‌علت، یابه عبارتی درست‌تر، ستیز سست علت. عادله می‌خواهد این تکه زمین را از صالح بخرد و همه را یکجا به دیگری اجاره بدهد و احیاناً مکانیزه‌اش کند تا قدرت و نیروی بیشتری به چنگ آورد و سود بیشتری عایدش بود، و هنگامی که با مقاومت صالح مواجه می‌شود ناگزیر پی کسی می‌گردد تا بتوانداو را در برابر صالح قرار بدهد، و غلام را انتخاب می‌کند. اما چرا غلام را؟ زیرا غلام بی‌زمین است، در بدر است، یک پادر شهر و پائی دیگر در ده دارد. از سوئی انگیزه‌ای هم دارد برای اینکه بتواند رو در روی صالح بایستد، این انگیزه همانا عشقی است که غلام به شوکت (زن صالح) داشته و به دنبال همهٔ اینها وبه عنوان آخرین علت از سویی و کشش زنانهٔ عادله، زنی بی‌مردی کشیده از سوی دیگر، عادله خودش را در آغوش او می‌اندازد؛ یعنی مراحلی می‌گذرد تاعادله تن خود را هم به غلام می‌بخشد، آن هم به امید اینکه روزی با هم زن و شوی بشوند وغلام حامی او بشود...

... از غلام بگویم: این غلام نه یک «مرد بد» مطلق است، بلکه او قبل از هر عنوانی یک آدم است. او یک شخصیت است که تا حدود توانائی من در داستان، از جنبه‌های گوناگون وارسی شده است و من کوشیده‌ام تا بتوانم از قلب واقعیت آدمیزاده‌ای را بیرون بکشم با جمیع خصالی که ربط روشن باحیات اجتماعیش دارد. آدمیزاده‌ای با ابعادگوناگون. به شباهت بیشتر مردمان ازلحاظ امکان وسعت عواطف. این غلام ... وجودش (در داستان) ضرورت هستی اجتماعی خود را در پی دارد... او خود پیچیدگیهای زندگانی خود وعلائق خود را دارد. معشوقه‌ای دارد که پس از کشتن صالح و فرار ناگزیر خود، موتور سیکلتش را به این معشوقه واگذار می‌کند و می رود. دوست پیری دارد که دالاندار کاروانسرا است. از ساربانان قدیم. با او دمخور است و حکم پدر و فرزند را با هم دارند. غلام از همه به خود نزدیکتر خروسی دارد که به آن عشق می‌ورزد: لاله، و هنگامی که لاله از دوک، خروسی از قرشمالها، شکست می‌خورد و تخت سرش خونین می‌شود، به حال خروس خود گریان می‌شود و درگیراگیر فرار خود، دوکار دارد که انجام بدهد: یکی اینکه موتورش را بوسیلهٔ خالو دالاندار برای معشوقه‌اش واگذارد، و دوم اینکه خروسش را ببرد و به قرشمالها بسپارد تا با خودشان ببرند و

بپروراندش. غلام نمی‌خواهد در نبودن خود، خروسش به خواری دچار شود. او دلبستهٔ خروس خویش است. خروس، معشوقه و رفیقش خالو را دوست دارد وحتی پس از اینکه قصد می‌کند زمین عادله را به اجارهٔ خود بگیرد شبانه به خانهٔ باباسبحان می‌رود و با پیرمرد و پسرهایش به گفتگو می‌نشیند. پس مایل است موضوع را بی‌مرافعه برگزار کند. اما موضوع بی‌مرافعه برگزار نمی‌شود و پس از یک سلسله حرکت کمی در داستان، کار به قتل پسرباباسبحان می‌انجامد. آن هم نه به عمد، بلکه به ناگزیر ... عادله پس از شنیدن خبر کشته شدن پسر بابا سبحان دمی غلام را در خانهٔ خود نگه نمی‌دارد. پولی به او می‌دهد و بیرونش می‌کند. غلام هم می‌رود تا همان‌طور که گفتم تکلیف موتور سیکلت و خروسش را تعیین کند و بگریزد. او به کویر می‌زند و به جنازهٔ مادرش برمی‌خورد ـ مادری که فقط به علت حقارتی که برای غلام با خود داشته، هم به لحاظ اینکه غلام را دوست ندارد، غلام در یک غیظ آنی برترک موتورش نشانده و به کویر برده و رهایش کرده است ـ غلام جنازهٔ مادرش را به رودخانه می‌دهد تا آب ببردش. باشد تا مرده‌اش تطهیر شود. غلام می‌ماند. همه‌چیز خود را در قریبی از دست داده است. حتی همان بی‌سروسامانی را، خروسش، رفیق دالاندارش، موتور سیلکت و معشوقه‌اش، آزادی وسیعش، مادرش، و اینک خودش را. حس می‌کند قلبش از کشتن باباسبحان داغ برداشته است. گویی در می‌یابد که رذالت رفتار از آن او نبوده، به او تحمیل شده است. پس رو به پاسگاه می‌رود و خودش را معرفی می‌کند. رئیس پاسگاه بنابه بندوبست‌هایی که با عادله کرده به غلام پیشنهاد می‌کند که برود، اما غلام نمی‌تواند برود، گویی می‌خواهد از خود تقاص بکشد. دست به دستبند می‌سپارد ... اینهاست جنبه‌هایی که در کنار هم از غلام شخصیتی می‌سازد، آدمی می‌سازد.

چنین خصوصیاتی در چنان روابطی. پس غلام یک «رذل» بی سبب ... نیست. غلام یک آدم است. اگر او عنصر خانوادهٔ باباسبحان می‌بود، یک صالح بود. چه بساکاری‌تر ... (باید) بر این نکته تأکید بورزم که انگیزهٔ عمدهٔ حرکت‌های آدم‌های داستان، همانا به اختیار در آوردنِ زمین و مسلط شدن بر مبنای اقتصادی زندگانی است، نه موضوع عشق و مناسبات جنسی. عشق غلام و شوکت، یا خواست او، در داستان جزء انگیزه‌های فرعی داستان است، انگیزهٔ کمکی برای پیشبرد جریان، نه انگیزهٔ اصلی ....

دربارهٔ باشبیرو

(به طور کلی) آثار قبل از جای خالی سلوچ را می‌شود از نظر خود من به دو دوره تقسیم‌بندی کرد: یک دوره تا باشبیرو، یک دوره از باشبیرو به بعد، که در دورهٔ دوم به نظر خودم شیوهٔ نوشتن مثلاً در **عقیل عقیل** به شکل کاملاً مغایر و متفاوتی می‌رسد، نسبت به ـ فرض بفرمائید ـ ادبار یا ته شب؛ و نثر شکل بالغتر و جامعتری پیدا می‌کند، بنابراین (چنانچه ملاحظه می‌شود) تکامل (این آثار) در جریان حرکت و سیر بدست آمده است... اما اگر از نقطهٔ A تا B حرکت و تکامل تدریجی نداشته باشیم، نمی‌توانیم در نقطهٔ B (فرضاً) به جهش برسیم. ... از نظر من، آن مجموعهٔ متنوع (اعم از داستان، نمایشنامه، مقاله و ...) در مسیر حرکت خود دارای فراز و نشیبها و ارزشهای خاص خودشان هستند.ارزشهایی که در خود هر اثر منحصر نمی‌ماند؛ چون هر اثری ضمن ارزش نسبی خودش، در بستر حرکت مدام، سکویی هم هست برای هر شروع تازه. پس به گمان من، یکایک آنها حلقه‌های یک سلسله از زنجیر کار هستند که بدون حرکت و عبور از یکایکشان ودرک کاستیها و خطاهایم نتوانسته‌ام به مرحلهٔ بعدی گام بگذارم ... (و دراین رابطه) در واقع **باشبیرو** از لحاظ رسیدن من به جسارت بیان، برایم حکم سکویی را داشته، سکویی که واسطهٔ دو مرحله ازکار نویسندگی من است ... (و) از لحاظ جستجوی من نویسنده درکار و دستیابی به بافت ویژه‌ای از نثر اهمیت زیادی برایم دارد ... (البته این کار) قویتر از **آوسنهٔ باباسبحان** نیست و نباید هم باشد. اما از **سفر** باید قویتر و کاملتر باشد وهست. چون **باشبیرو** در ردیف آن شاخهٔ دومی است که (در بالا) بحثش را کردیم؛ درعین حال که چهارسال بعد از **آوسنهٔ باباسبحان** نوشته شده و من در طول چهار سال و نیم، آن را نه بار بازنویسی کرده‌ام .... درعین حال (باشبیرو) از لحاظ سیر درونی کارم برایم اهمیت خاصی دارد. چون در **باشبیرو** من به گسستن قیدهای زمانی زبان دست پیدا کردم؛ واین برای نویسنده اهمیت زیادی دارد ... (واما) من **باشبیرو** را به این علت ۹ بار نوشتم و حدود چهارسال ونیم در تأمل و بازنویسی نگه‌اش داشتم که از جنبه‌های برهنه و خیلی عریان ادبیات سیاسی بتوانم به یک ابهام هنری نزدیکش بکنم. اگر از انصاف نگذریم تا حدودی دراین کار موفق هم شده‌ام، برای اینکه بار عاطفی اثر می‌چربد بر مسائل علنی و ظاهری سیاسی ...

و یک توضیح کوتاه بدهم دربارهٔ پایان بندی داستان و آن این است که من پیش از نوشتن هر داستانی، مجموعهٔ کلی و از جمله پایان آن را می‌بینم و تا فرجام کار را در ذهنم نبینم و نپذیرم، نمی‌توانم داستان را شروع کنم. بنابراین ایرادهای مبنی براین فرض که من پایان داستانم را به مناسبت فضای روز ـ و لابد بعداز نوشتن داستان ـ انتخاب می‌کنم؛ از پایه، نادرست است. اما اگر قضاوت روی تأثیر کلی محیط بر یک اثر باشد، می‌توانیم به توافق برسیم ... علی ای حال، قصدم این است که بگویم من آنچه را که برای نوشتن در ذهنم فراهم می‌شود، به صورت مجموعه می‌بینم و یک مجموعه مثلاً **گاواره‌بان** ساخت کلی خود را دارد و از جمله آغاز و پایان خودش را ... (در هر حال) من در **باشبیرو** تمام کوششم صرف این شد که داستان را از حالت ساده دستیاب بودن دور بکنم و ببرمش به یک فضای دلچسب‌تر و هنری‌تر.

دربارهٔ نمایشنامهٔ تنگنا

تنگنا می‌خواهد به مردمی اشاره بکند که هر کدام به نوعی مهاجرت کرده و در تنگنای محیط فشرده و پرادبار حومهٔ شهر و شهرنشینی گرفتار شده‌اند؛ با توجه به بار مضاعف شکست سیاسی سال ۳۲. و موضوع تنگنا این هست که قهرمانها واقعاً در همان حبس همدیگر را می‌جوند؛ واین یک خواست موضوعی و ضرورت مضمونی است ... مضافاً که من شاید همچنان تحت تأثیر شیوهٔ نمایشی ارسطویی بوده‌ام که تأکید دارد بر وحدت موضوع و زمان ومکان ... پیش از تنگنا یک نمایشنامهٔ کوتاه نوشته بودم که در صحرا، روی زمین زراعی اتفاق می‌افتاد و یک صحنه بود ... و بعد از تنگنا هم یک نمایشنامهٔ دیگر نوشتم به نام **قتل** که بعد دوست فقیدم وقتی خواند، اسمش رابه **شب سوگوارگیلیارد** تغییر داد که اسم خیلی زیبایی است ... آنهم مربوط می‌شد به مسائل روستایی و ایلی، اما **تنگنا** اولین تجربهٔ من درنمایشنامه‌نویسی بود که برحسب ضرورت موضوعی می‌خواسته‌ام کندی و سکون و خودخوری آن زندگی عقرب‌وار را هم بیان کرده باشم.

دربارهٔ *پایینیها*

پایینیها برآمده از **تنگنا** بود و مضمومش کاملاً شرایط فشردهٔ زندگی طبقات و اقشار پایین بود، پایینیهایی که کارگر صنعتی بودند و حدوداً مهاجرین شهرستانی. کار نسبتاً وسیع بود؛ و از لحاظ کمّی یادم هست که به حدود ۷۰۰-۶۰۰ صفحه می‌رسید ... و مایهٔ اصلی آن، مسائل کارگری و کارخانه و اینها بود ... **پایینیها** تداوم منطقی **تنگنا** بود، به صورت رمان.

دربارهٔ *گاواره‌بان*

گاواره‌بان در فاصلهٔ سالهای ۴۸ ـ ۴۷ نوشته شده و جریان عینی چریکی در سال ۴۹ زبانه زده است ... نویسندهٔ بیست و هفت هشت ساله‌ای که در قهوه‌خانه نشسته و **گاواره‌بان** را می‌نویسد ـ ایضاً **باشبیرو** را ـ با نفس جریان حرکت انقلابی و سیاسی که علیه دیکتاتوری در جامعه حس می‌کند، نمی‌تواند مخالف باشد. پس بحث بر سر پرداخت اثر است که من کوشش داشته‌ام، یک مسئله صریح سیاسی را به یک بافت مطلوب برسانم ودر تار و پود ایهام وابهام خاص هنری‌بگنجانم.دراین حدود هست که بعضی نویسندگان موفق می‌شوند و بعضی موفق نمی‌شوند؛ و اتفاقاً آثار سیاسی در بیشتر جاها کمتر موفق شده‌اند ...

دربارهٔ *درخت*

درخت نمایشنامهٔ نو و تازه‌ای بود در مجموعه کارهای من که تقریباً ناگهانی در درونم جان گرفت، تحت تأثیر اعدامهای سالهای ۵۱ ـ ۴۹؛ و یادم هست که همان سالها یک شبه نوشتمش و بسیارکوتاه بود و موضوعش اعدام بود، ملهم از درخت چیتگر معروف که عمل (آکسیون) نمایشنامه عبارت بود از درگیری مأمور اعدام با انقلابیون در جریان اعدام. سرانجام اعدام انقلابیون و بعد به صدا درآمدن درخت؛ یعنی که درخت به عنوان اعتراض شروع می‌کرد به صدادرآمدن و حرف زدن و گفتگو کردن و نهایتاً آدم شدن. کار درخت که به سخن گفتن واداشته شده بود، با مأمور اعدام به مهاجه می‌کشید؛ و مأمور بالاخره درخت را می‌بست و آن را اعدام می‌کرد؛ و به درخت که شلیک می‌کردند، درخت آتش

می‌گرفت و صحنه پرآتش می‌شد.

دربارهٔ از خم چنبر

از خم چنبر نسبت به کارهای دیگر که پیش از آن انجام گرفته، کار ضعیفی است، اما پیش از این بگویم که در کار من، از آغاز دو رگه وجود داشت، که این دو رگه به غلبهٔ یکی بر دیگری انجامید، یکی، رگه یا جریانی که موضوعاتش عمدتاً موضوعاتی روستایی بود و یکی، رگه‌ای که موضوعاتش مربوط می‌شد به مسائل حول و حوش شهر و شهرنشینی و غیره ... رگهٔ اولی با **لایه‌های بیابانی** آغاز شد و دومی را می‌شود گفت با سفر؛ واین دو، همینطوری مثل پاهای یک انسان که هر لنگهٔ کفشش یک جوری باشد، به دنبال هم برداشته شدند؛ یعنی که اول **لایه‌های بیابانی** نوشته و ارائه شد وبعد از آن **سفر** . بعد از **سفر** ، **آوسنهٔ باباسبحان** نوشته شد و بعد از آن **تنگنا** . بعد از **تنگنا** ، **گاواره‌بان** نوشته شد و بعد از آن **باشبیرو** ؛ و همینطور (که ملاحظه می‌شود) یک رگه، حاوی مضامین شهری و رگه‌ای دیگر با مضامین روستایی. آن که از **لایه‌های بیابانی** آغاز می‌شود، **آوسنهٔ باباسبحان** و **گاواره‌بان** و از **خم چنبر** و **عقیل عقیل** و **جای خالی سلوچ** را گذر می‌کند و در **کلیدر** ادامه می‌یابد، و رگه‌ای که مضامینش شهری هستند، از **سفر** آغاز می‌شود و محور نمایشنامه‌ای مثل **تنگنا** و داستانهایی ـ حتی ـ مثل **باشبیرو** و **مرد** و یک داستان دیگر به نام **روز و شب یوسف** را در بر می‌گیرد و به نمایشنامهٔ **درخت** که گم شد، منجر می‌شود و خودش رامی‌رساند به **پایینیها**؛ رمانی که گم شد؛ اما در عمل به آن منجر شده بود که محور شهر و شهرنشینی داشت. پس این دو جریان، دوشادوش حرکت داشته‌اند، با تلاش و آرزومندی من در اینکه بتوانم در هر دو زمینه کار بکنم، تا روزی بتوانم درهم بیامیزمشان؛ اما عملاً در جریان تجربه و کار دریافته شد که رگهٔ بیابانی، روستایی، ایلی و سنتی برآن یکی غالب شده، پس این فراز و نشیب به این تناوب دوگانه مربوط می‌شود.این است که (به نظر می‌رسد) **سفر** نسبت به **آوسنهٔ باباسبحان** ضعیف است ... همینطور است. یا به گمان من **مرد** نسبت به **عقیل عقیل** ـ ضعیف است ... این در مورد ناهمنواختی جریان کار ... از **ته شب** تا سلوچ، به طور کلی ... اما **از خم چنبر** و **روز و شب یوسف** همچون

نطفه‌هایی بودند که به رسش نرسیده بودند، و براثر بیم‌زدگی (که ناشی از حرکتهای اجتماعی و فشار پلیس و احساس عدم امنیت که به من دست داده بود درسال **۵۳**)، دچار شتاب و اضطراب شده بودم در نوشتنشان که طبیعتاً آنها نسبت به **عقیل عقیل** ـ که در یک مقطع سه ـ چهار ماهه، همه‌شان نوشته شدند ـ این ضعفها را متوجه خودشان می‌بینند... (با وجوداین) توی این سه کار که انجام دادم، موفقترینش، **عقیل عقیل** بود، علت اینکه، **عقیل عقیل** به عنوان نطفه‌ای که در سال ۴۷، بر اثر زلزلهٔ کاخک خراسان در من بسته شده بود، در آن لحظه به نقطهٔ زایش رسیده بود ... در نتیجه از **خم چنبر** و **روز و شب یوسف** را باید مثل فرزندانی دید که عوامل بیرونی مانع از انجام وظایف مادری نسبت به آنها شد ... من عقیده دارم هر اثر هنری، در دوره‌ای از کار هنرمند، اول مستقلاً یک اثر است که درعین حال بار آزمونی پیشرونده و پیشبرنده‌ای را هم الزاماً درخود دارد. بخصوص تأکید می‌کنم؛ چون از خودم خبر دارم که در هر یک از کارهایم صمیمانه عرق ریخته‌ام و هیچ یک را سرسری انجام نداده‌ام؛ مگر همان مورد سال ۵۳ (که در بالا گفته شد) و اجتناب‌ناپذیر بود ... کار به دور ریختنی را من قبل از داستان **ته شب** کرده‌ام. یعنی من محصول حدود سه ـ چهارسال کار را که اصطلاحاً می‌گویند سیاه مشق، آتش زده‌ام؛ اما فکر کرده‌ام و هنوز هم عقیده دارم که **ته شب** به عنوان داستان آغازین یک نویسنده می‌تواند جدی باشد و هست هم ... (اما دربارهٔ **ازخم چنبر**) معتقدم داستانی است که در قیاس انتظار و توقع خودم، کامل نیست ... (اما ایرادی که به این داستان گرفته شده عمدتاً) مربوط می‌شود به آموزگاری که در داستان شخصیت اصلی است و با معیارهای آموزگارسازی دهه‌های ۴۰ و ۵۰ کاملاً فرق می‌کند؛ چون بعد از شناخته شدن شادروان صمد بهرنگی، دید جامعهٔ روشنفکر ایران نسبت به آموزگار، علی الظاهر، تعیین شد؛ دیدی که با انتشار **مدیر مدرسه** شادروان جلال آل احمد، بیخ و باور یافته بود. اما من، نه صمد بودم و نه جلال؛ که آنها روستا را با معلمی تجربه کرده بودند و من با شاگردی؛ و هنوز هم اعتقاد ندارم که اکثریت عام آموزگاران روستایی و شهرستانی ما از ردیف آموزگارانی مثل جلال و صمد ـ که خود را در آموزگارهای آفریده شده‌شان بیان کردند ـ باشد. به همین سبب در مورد چاپ و نشر **از خم چنبر** باید توجه داشت به فضای روشنفکری ـ سیاسی محافل قبل از انقلاب، والبته قهرمان **از خم‌چنبر** به خوشبینی انقلابی آن روزها

چیزی نمی‌افزود؛ کما اینکه خودم هم به خوش‌بینیهای فصلی هرگز چیزی نیفزوده‌ام، پس آنچه درهیئت آن آموزگار **از خم چنبر** گفته شده بود، از نظر من نوعی بیان از واقعیت عام بود و شاید هم نوعی واکنش نسبت به آن طرز تلقی محفلی که می‌پنداشت معلم یک قدیس است. البته معلمهایی مثل صمد و علی اشرف (درویشیان) را می‌شود در آن شمار آورد. اما مدارس شصت و چند هزار روستای ایران، بهره‌مند از قدیسهایی مثل صمد و علی اشرف نبودند؛ و برخورد من با کاراکتر معلم روستایی کاملاً واقع بینانه بود و نه جز آن، که به مذاق ایده‌آلیسم محافل روشنفکرانه خوش نیفتاد و یکیشان هم نقدی بر **از خم چنبر** نوشت دراین مایه که دولت آبادی به جبران سالهای زندان، نشسته و تندتند داستان می‌نویسد در حالی که حالا دارم می‌گویم نوشتن آن داستانها به آستانهٔ بازداشت دولت آبادی مربوط می‌شد ونه به دورهٔ خلاصی از آن. چه می‌شود کرد؟ دهان دیگران را که نمی‌شود کرباس گرفت، آن هم دهان منتقدین موسمی معلوم الحال را ! ـ در هر حال، من وجه غالب شخصیت آموزگار را وصف کرده بودم، آن وجهی که جنبهٔ عام داشت در مناسبات اجتماعی ما؛ و ضرورت چاپ **از خم چنبر** ، از لحاظ مایه و موضوع شاید این بود که یک معلم روستا نمی‌تواند یک قدیس باشد و نیست هم؛ بلکه نقاط ضعف و کاستی ـ فزونیهای معلم، اینها هستند به طور عام ـ و در نهایت ـ و بنا هم نیست که یک معلم نمایندهٔ تمام معلمها باشد ... (در واقع) من می‌خواهم بگویم که هردوتاشان واقعیتند. ولی جریان غالب واقعیت، معلم **از خم چنبر** است.

دربارهٔ جای خالی سلوچ

دربارهٔ مسئلهٔ عمده در دهٔ چهل، پنجاه، که دورهٔ فرضی رخداد **جای خالی سلوچ** و **آوسنهٔ بابا سبحان** است ـ مسئلهٔ زیاد آمدن نیروی کار از مضمون تولید بود؛ و این روند تخالف در روستاها هنوز ادامه دارد. علت عمدهٔ این نابهنجاری، یعنی عدم توازن بین نیروی کار و مصالح کار در کشاورزی این است که ما در کشور خودمان رزق و روزی خودمان را تولید نمی‌کنیم، یا مجاز نیستیم که به حد کفایت، یعنی به حد سیر کردن شکم خودمان، تولید بکنیم، البته درست نیست که تمام علت را طرحهای استعماری در محتاج نگهداشتن ملتها بدانیم. اما

نادرست هم خواهد بود، اگر عملکرد استعمار را در محتاج و زبون نگهداشتن ملتها نادیده بگیریم. کمااینکه شاهد بودیم طرح اصلاحات ارضی همزمان با دولت کِنِدی (دموکراتها) به اجرا درآمد و با نخست وزیری علی امینی. البته هیچ آدم عاقلی، بخصوص اگر دوران کودکی خود را با مشاهدات و تجربیات دشوار حکومت اربابها و خانها گذرانده باشد، نمی‌تواند با نفس شکانده شدن نظام ارتجاعی و بازدارندهٔ ارباب رعیتی مخالف باشد؛ و اصلاحات ارضی نفساً و لاعلاج چنین ویژگی‌ای را دارا بود. اما اصلاحات از بالا که غالباً ناشی از ناچاری حکومت‌های مستبد است، گرچه به قصد پاسخ دادن به پاره‌ای نیازهای اجتماعی صورت می‌گیرد، اما ـ گیرم که با درک نیازهای جامعه باشد ـ در عمل چند پایش می‌لنگد؛ و چرا؟ چون مطالعهٔ تمام جوانب آن متوجه نفع نهایی مردم نیست؛ و نمی‌تواند که باشد؛ چون آنچه را که بیگانهٔ مسلط بر یک ملت به اجرا در می‌آورد، در بدایت و در غایت خود می‌باید متضمن نفع طراحان باشد. که گفته‌اند: «دایهٔ مهربانتر از مادر را باید پستان برید.» یعنی که نباید و نمی‌توان باور کرد که آمریکائیها مثلاً بخواهند مردم ایران پیشرفت تاریخی خود را داشته باشند. پس اصلاحات ارضی در علتهای خود متوجه خنثی سازی تضاد طبیعی دهقان و ارباب است با کاستن موقت از امتیازات اربابها و بدست آوردن رضایت موقت بخش عمده‌ای از دهقانان ـ و عمده از لحاظ اینکه آن لایه از دهقانان که قدرت خرید املاک و کشت و زرع روی املاک مربوطه را داشتند، خود دارای بیخ و بنه‌ای در روستاها بودند و عملاً بر نادارها حاکمیت اقتصادی و قدرت اعمال نظر داشتند ـ بنابراین یکی از دستیافته‌های اصلاحات ارضی به زیر سلطه کشانیدن و مجذوب کردن خرده مالکان و لایه‌ای میانی دهقانی بود و دفع غول ارباب از زمینی که عملاً از درون پوک و پوده شده بود و جابجایی آن در وجوه دیگری از تولید که زمینه‌هایش در اقتصاد و صنعت وابسته فراهم شده بود. با این کار، پویشی در رخوت روستاها هم بوجود می‌آمد و آمد. صرف‌نظر از هیجانات روحی و ذهنی روستائیان که با امید مالکیت بر زمین انگیخته شده بود، جابجایی قدرت هم خودش نوعی پویایی چند ساله بوجود آورد. مثلاً من خودم در یکی از دهات قم، خرده مالکی را دیدم که سود سالانهٔ خود از زمین دریافتی را شصت هزار تومان می‌خواند و کاملاً خندان هم بود؛ اما امثال او کمتر از ده درصد سرخانمان ده مربوطه را تشکیل می‌داد، در عین حال فقط همو کافی

بود که دهان صد گرسنه را با توپ و تشر و شعارهای شاهدوستانه موقتاً ببندد، بی‌آنکه قادر باشد ده نفر از آن گرسنه‌ها را روی زمین خود به کار گیرد و نان بخور و نمیری بهشان برساند؛ پس اصلاحات ارضی در نظام سنتی زمینداری خلل ایجاد کرد، بدون آنکه آینده‌ای برای آن تدارک ببیند؛ اما چون طرحهایی نظیر اصلاحات ارضی برون ساخته است و نه درون جوش، این است که اهداف ضروری ناشی از نیاز ملت را در خود ندارند تا بتوانند دارای برنامه‌ای منظم و سنجیده باشند، برنامه‌ای همه سویه و فراخور یک تحول وسیع و دامنه‌دار، چون یک اصلاحات ارضی واقعی در نتیجه عامل صنعت نه تنها به عنوان یک عنصر مکمل وارد تولید کشاورزی نمی‌شود، بلکه اصلاً روشن نیست که جای عامل صنعت کجاست؟ و آنچه مشاهده می‌شود، این است که نیروی تازه‌ای در قالب آهن و موتور هجومی را آغاز کرده است و چون یک عامل بیگانه وارد ساخت و بافت سنتی می‌شود که عملاً هم برمی‌آشوباند و هم خودش مستهلک می‌شود. این است که تراکتور می‌آید، بی‌آنکه زمینه‌های آن و تغییرات ناشی از آن واثرات تغییرات مورد بررسی و مطالعه قرار گرفته باشد، بی‌آنکه احتمالات فردای آن بررسی شده باشد؛ موتور آب می‌آید، بی‌آنکه محاسبات ذخیرهٔ آب در محل انجام گرفته باشد، تا به نقیض و نفی ارزش پیشین منجر نشود. چون منطقاً وقتی بنا می‌شود ساخت و بافت یک نظام در هم بریزد و واژگون شود، لازمه‌اش داشتن طرحی است از نظمی که باید جایگزین آنچه دارد نفی می‌شود، بشود. اما همچنان که تصور می‌شد و در عمل هم به اثبات رسید، اصلاحات ارضی، آینده‌ای در جهت منافع عمیق و دراز مدت ملت ما در برنداشت و چنانکه گفتم هدف عمده‌اش خنثی کردن حرکت درونی توده‌های دهقانی بود و به نوعی بازدارندگی تاریخی و عوارض ثانوی و جنبی دیگر که یکی از آن عوارض هم مهاجرت گروه گروه روستائیان بود به شهرهای بزرگ؛ و جز این رسالتی هم نداشت، چون وجدان رسالت ملی، وقتی می‌تواند وجود داشته باشد که یک حکومت ملی دست به عمل بزند، با توجه به منافع ملی و بی‌توجه به خواسته‌ها و اهداف نو استعماری. بنابراین داده‌های اصلاحات ارضی، ضمن جذب بخشی از دهقانان مرفه و نیمه مرفه به سوی حکومت، دو گروه عمده را از روی زمین دفع کرد. یک گروه که در کمیت قلیل بودند: اربابها، که دریافتی نقد و اقساط زمین را وارد اقتصاد دلالی شهری کردند؛ و یک گروه کثیر، که روستائیان

کم زمین و بی‌زمین (رعایا) بودند و عملاً از اینجا رانده و از آنجا مانده شدند. یعنی دیگر اربابی به معنای سنتی وجود نداشت تا ضمن استثمار آنها اقلاً نیمه سیر و نیمه گرسنه نگه‌شان دارد؛ و طبعاً چیزی هم جز بازوی خود نداشتند تا به بازار عرضه کنند؛ پس با توجه به رونق ظاهری و بی‌اصالتی که به برکت پول نفت در شهرها شیوع پیدا کرده بود، ناچار جاکن شدند و مثلاً شهر دو میلیونی تهران در سالهای هزار و سیصد و سی و هفت، تبدیل شد به شهر یازده میلیونی سال هزار و سیصد و پنجاه و هشت. به همین نسبت شهرهای دیگر هم پر شدند؛ و اتفاقی نبود اگر فقط در صدی از این نیروی کار، جذب کارهای صنعتی شد، چون در عمل همه دیده‌ایم و می‌بینیم که دامنهٔ صنایع کشور ما ـ در وابستگی خودش هم چندان دامنه‌دار نبود و نیست تا بتواند چنان نیروی عظیمی را جذب کند. نتیجه اینکه نیروی عظیم و شکل نیافته‌ای در شهرهای ما انباشته شد و هستهٔ اصلی بازوی انقلاب اسلامی را تشکیل داد و در ادامهٔ آن نیروی عمدهٔ جنگ راهم. پس اصلاحات ارضی به ضد و به نفی خودش منجر شد، هم به ضد تاریخی خودش، و هم به نفی ماهوی خودش. به ضد تاریخی خودش در این معنا که می‌خواست خنثی‌کنندهٔ تضاد و پویش جامعهٔ دهقانی باشد، اما در عمل به انقلاب ضد شاه منجر شد. به نفی ماهوی خودش منجر شد در این معنا که زمین بدون مرد ماند و بایر شد و ما همچنان چشم به خط خلیج داریم تا کشتیهای کرایه‌ای، برایمان گندم و برنج بیاورند؛ و شما این رابطهٔ وسیع در سطح یک کشور پهناور با سابقهٔ دیرینهٔ تولید کشاورزی را پیوند دهید با پایان داستان سلوچ، که عباس، نیروی مسخ و تباه شده و یکی از معدود عناصر باقیمانده در زمینج، طرح کار آیندهٔ خود با پیرزنی عقیم را چنین می‌ریزد که در کنار گشودن یک شیره کشخانه، آردگندم از شهر خریداری کند بیاورد ده و به اهالی بفروشد! که آن آرد بدون شک از زمین و از آسیاب خودی بدست نیامده و لابد با پول نفت خریداری شده است ... (والبته) رفرمهایی که می‌خواهد مردم را تا سه چهار سالی، پنج سالی، ده سالی، با حرف و تبلیغات مشغول کند، ما حاصلی جز این نمی‌تواند داشته باشد.

... و از لحاظ مضمون عمدهٔ اجتماعی ـ تاریخی همانطور که شرحش گذشت (جای خالی سلوچ) عمدتاً به بعد از اصلاحات ارضی مربوط می‌شود؛ اما یکی از مواردی که در نوشتن، مورد اعتقاد من است، انجامش می‌دهم و آن را

مجاز می‌دانم، این است که مواد و مصالح و نشانه‌های داستانی که ظاهراً در مقطع خاصی از تاریخ رخ می‌دهد، به لحاظ حرکت کُند و بطئیِ جامعه می‌تواند از جاهای مختلف و از زمانهای مختلف فراهم بیایند و در یک امکان واحد منسجم بشوند. اما اگر بخواهیم که زمان مخصوص داستان را بشناسیم طبیعی است که می‌پردازیم به نشانه‌های اقتصادی جامعهٔ داستان و این داستان می‌گوید که مربوط می‌شود به دههٔ چهل و پنجاه؛ اما از نظر من درست آن است که زمان و مکان انسانی داستان تا حد خود انسان شمول پیداکند ... در اینجا (جای خالی سلوچ) فقط پرداخت چهره‌ای در نظرم بود ... سخت کوش، مقاوم و سمج که مرگان بود، و جز آن نمی‌توانست باشد، و در اینجا اصلاً نظر نداشته‌ام تا به وسیلهٔ مرگان، نمودهای سیاسی را بیان کنم؛ چون برای بیان مبارزه‌جویی مردم در آستانهٔ انقلاب، مواد و مصالح مربوط و مستقیم کم نبود و نیست ... در نظر خودم، بیشتر در تلاش برای حفظ و نگهداری و بدست آوردن زندگی است که مبارزهٔ مرگان معنی می‌دهد. یک نکته‌ای که می‌خواستم بگویم این است که در روستا عمدتاً این مبارزهٔ اقتصادی هست که بیشتر حاکم و جاری است و وجه سیاسی را در یک مقطع خاصی از مبارزات کل جامعه می‌تواند بدست بیاورد. چون متأسفانه به علت نبود آزادی ارتباطات فکری و نظری، اهل روستا از رسیدن به درک صریح سیاسی دورتر می‌مانند ... (علاوه بر این) یکی از تأکیدهایی که همیشه داشته‌ام، این بوده که بگویم زن در جامعهٔ ما اتفاقاً در همهٔ دوره‌ها کار می‌کرده و اگر به لباس زنان زرتشتی به عنوان قدیمی‌ترین زنان ایران توجه داشته باشیم، می‌بینید که این لباس، لباس کار است. یعنی لباسی است که هیچ‌گونه مزاحمتی برای زن در حین انجام کار بوجود نمی‌آورد، در عین حال که از لحاظ حجاب و پوشش هم متین است ... و لباسهای زنان ایران در ایلات و عشایر هم در عین حجب و پوشیدگی و متانت هیچ‌گونه مانعی در امر کار و تولید نیست و هنوز به چشم می‌توانیم ببینیم که زنان ما در جاهای مختلف ایران پابه پای مرد کارهای دشوار انجام می‌دهند، در امر دامداری، کشاورزی، نساجی و غیره ... و در سهمی که از عذاب زندگی می‌برند و نیرویی که در مقاومت و سختکوشی در برابر این زندگی مصرف می‌کنند هم هیچ کم از مردها ندارند ... در این مایه کوشش خودبخودی من این بوده که شخصیت واقعی زن به عنوان نیروی بسیار ارزنده به تجلی در بیاید درکارهایم و اینطور که می‌بینم کم و بیش

تا اینجا توفیقی حاصل کرده‌ام. بازآفرینی مرگان هم همچون اعتراض من، و همچنین اعتراض مرگان به این زندگی است که به ستم بر او و امثال او روا داشته می‌شود؛ و مقاومت و سختکوشی مرگان و تحمل و سماجت او در عین حال نفی این انگ ناتوان بودن است. مثل یک ماده ببر از زندگیش دفاع می‌کند. آن را دگرگون می‌کند و حتی پابه‌پای دیگران وقتی که لازم بشود با فردایی مبهم رودررو می‌شود؛ و به نظر من جز اینکه این رفتارها زیباتر از رفتارهای یک مرد است در قبال حوادث، هیچ تفاوتی نسبت به هم ندارد، پس در نظر من، زن نیمی از اندام جامعه است و من دلم می‌خواهد این نیمهٔ بسیار بارور و ارزندهٔ جامعه، از قید بهتان در واقعیت رها بشود؛ و راستای سازنده‌ای در زندگانی و مسائل فراخور اجتماعی پیدا بکند، و به همین خواسته است که به قهرمانان زن درکارهایم چنین توجهی داشته‌ام و از این پس هم توجه خواهم داشت و تا حالا مرگان یکی از نمونه‌های مورد علاقهٔ خودم بوده و هست ... دقیقاً مرگان یک مادر ایرانی است و به نظر من، و روی این موضوع خود بخود، آگاه و ناآگاه نظر داشته‌ام که او نشانهٔ همهٔ مادران ما است؟ و تقدیم نامچهٔ کتاب هم روی این موضوع تأکید دارد؛ و این که واقعاً مادران ما بطرز وحشتناکی زندگی می‌کنند و رنج می‌برند و می‌میرند، و بخصوص زنانی که دچار رنج مضاعف از دست دادن مردشان می‌شوند.

جای خالی سلوچ در سیر تکوینی خودش به فرجام و به نقطه‌ای که خود عزیمت تازه‌ای است، با مجموعهٔ عناصر و بوده‌های داستان، به یک تصویر نهایی می‌رسد و بسته می‌شود و به نظر خودم این طبیعی‌ترین شکل داستان است. بخصوص پایان بندی وهم‌آمیز در سلوچ، ادامهٔ همان رگه‌های وهم‌آمیزی است که جابجا، از شروع تا پایان نشانه‌هایی داشته، مثل وضعیت پسر مرگان و نظایر آن؛ مضافاً که آن پایان‌بندی تأکیدی نیز می‌تواند باشد بر ویژگی فرایندی که حاصل روند خاص نوعی فروپاشی است؛ فروپاشی‌ای که برای خود قهرمان داستان باورکردنی نیست، مگر هنگامی که برایشان روا می‌شود ... این پرسش مرگان (جایی که می‌پرسد: آنجا برای زنها هم کار هست؟) ودر واقع اشاره به طرح آینده و تأکید بر نحوهٔ کار و داستان فردا است که تمام تردیدهای زنی راکه درگسیختگی (فروپاشی) خانمانش از درون تکه‌تکه شده و باز هم با سماجت پایمردی نشان می‌دهد و نمی‌خواهد از پا بیفتد ـ در خودش دارد. آن سؤال

حاوی‌آوار فردای روزگار مرگان است روی ذهن نویسنده و خواننده. در عین حال که با حضور سلوچ در وهم، شتر تکه تکه شده و قنات خون‌آلود و مهاجرت ناگزیر، نمای پایانی داستان تصویر می‌شود ... (و اما) آنچه در پایان می‌بینیم «حضور» سلوچ است، نه «وجود» سلوچ ... بازگشت سلوچ (در پایان) واقعی نیست (بلکه) حضوری (است) که در سراسر داستان حس می‌شود، چه از طریق جای خالیش، چه از طریق ذهن مرگان و یکی از موارد حضور سلوچ از طریق ذهن مرگان، همان مورد پایانی داستان است که مرگان در آستانهٔ کندن از زندگی روستایی خودشان، حضور سلوچ را شاید همچون وجدانی شاکی، مغلوب و معترض می‌بیند. در نظر داریم که سلوچ، مردی کاری و کاردان بوده است، در هر کاری صاحب فن و خبره بوده و از جمله مقنی لایقی بوده که با قنات روستا پیوند داشته، هر چند نه با آب و آبادانی آن، و به یاد داریم که در شب قبل از مهاجرت خانوادهٔ سلوچ، قنات با شتری که در آن انداخته شده، بسته می‌شود و این شتر قطعه قطعه از چاه بیرون آورده می‌شود. مجموعهٔ این ارتباطات، آب قنات را خونین می‌کند. هم در واقع امر، و هم با یک وجه تمثیلی در نگاه مرگان؛ و از میان این خون که خودش برآمد یک فاجعه، یک فاجعهٔ همگانی است سلوچ در نگاه مرگان ـ و نه در چشم همراهان او ـ از درون این خون با شولایی از خون بیرون می‌آید و چنانکه انگار با حضور خود فاجعه را ـ و قربانی‌ترین فاجعه را که خود اوست شهادت می‌دهد. پس حضور سلوچ در پایان، همچون وجدانی به خون آغشته است در نظر مرگان و همچون شاهدی بر کل داستان.

(و اما دربارهٔ عباس و ابراو پسران مرگان که ظاهراً رابطه‌ای خصمانه، با یکدیگر دارند باید گفت که) این درشت نمایی مناسبات، به شدت و عدم شدت شرایط و فشار محیط مربوط می‌شود؛ و هر چقدر که شدت فشار محیط بیشتر باشد، امکان تشجیع مناسبات خصمانه بین دو برادر یا چند برادر، یا بین پدر و مادر، خیلی زیادتر می‌شود. و این را، من در ارتباط با محیط شناخته‌ام و می‌دانم، با توجه به وضعیتی که از محیط ارائه شده در **جای خالی سلوچ** ... (و به تَبَع همین قاعده) به نسبتی که عباس سنش رفته بالا، به محیط آلودهٔ ولنگار و دنگالَ ده بیشتر آلوده شده، در مقولهٔ قمار و غیره ... (اینها: عباس، ابراو و مرگان) اگر هم تنها هستند به دلیل این است که این خانواده، زیر فشار تجزیه شده، هر کسی می‌خواهد خودش را در عین حال حفظ کند، به جز مرگان که می‌خواهد خانواده

را حفظ بکند. به این معنا، درقسمت مربوط به مرد شدنِ این بچه‌ها، یا بالغ شدن اینها در جای خالی پدر، باید اشاره کنم به آن قسمتی که ابراو برمی‌گردد به خانه با کله‌پاچه‌ای که از گوسفند قربانی جلو تراکتور گرفته، آورده و دربارهٔ پدرش سؤال می‌کند و مرگان را مورد سؤال قرار می‌دهد دربارهٔ پدرش، که به گمان من آنجا مرز بلوغ ابراو است. خوب البته در مورد عباس می‌شود گفت که این بالغ شدن با نبرد شتر خنثی می‌شود به این معنا ...

دربارهٔ نمایشنامهٔ ققنوس

(نمایشنامهٔ ققنوس) دعوتی است به شناخت حقیقت آدمی، نه اسطورهٔ دیرینهٔ پهلوانی. دعوتی است به نگریستن واقعی در انسان زمان ما که زیر دندان آهن قرار می‌گیرد و در همین واقعیتش بسیار شکوهمندتر است حتی از پرومته.

حرکت تاریخی تیپهایی نظیر این شخصیت (ابراهیم) به عنوان یک جریان طبقاتی، به مفهوم پرولتاریایی نبود؛ (نگاه کنید که از مشروطیت تا امروز همچنان خرده بورژوازی میداندار انقلابهای ایران بوده است) و اگر بود نمی‌دانم چه می‌کردم. چون در انسانیت افراد تفاوتی نمی‌بینم؛ بلکه تفاوت در خصوصیات افراد است که ناشی از موقعیتهای مختلف می‌شود.

قهرمان ققنوس در واقعیتش هم خیانت نمی‌کند؛ توانش می‌برد. خیانت کردن، ضعف نشان دادن، و بریدن ـ در حدودی که من شاهد بوده‌ام ـ سه تعریف جداگانه و مغایر هم هستند؛ و من ... آرزوهای درونی قهرمان نمایشنامه را بیان کرده‌ام، که آرزوهای درونی قهرمان در تضاد با توانائیهای عملی او، خودش وجهی از شخصیت مایهٔ اثر است. خوب است توجه داشته باشیم که ابراهیم در پایان نمایش هم دوگانه رفتار می‌کند؛ بخشی از وجود او طالب آمدن رفیقش به دام است و بخشی از وجودش آرزومند نیامدن اوست، که داستان با وجه آرزومند قهرمان پایان می‌گیرد، و این امتیازی هم برای او نیست، بلکه طریقی است آرزومندانه و ممکن به جبران خطا و اشتباه رفیقش در واقعیت که ناهوشیارانه وارد دام می‌شود.

... اما در ققنوس وقتی که ابراهیم در حالی که صدای مردم را در کوچه و خیابان می‌شنود، شهید و کشته می‌شود و جلادها می‌گذارند و می‌روند، چون

کارشان انجام گرفته و در صحنه فقط یک مادر زنده داریم و یک پسر شهید شده ... این پایان‌بندی حقیقتی است که در یک مقطع تاریخی مبارزات مردم وجود دارد، پایان‌بندی‌ای است که خودش را، شکوه خودش را تحمیل می‌کند. ممکن است که در واقعیت و در طبیعت، مادر بنشیند بالای سر نعش پسرش و گریه بکند، مو یه بکند و موی برکند، یا بنشیند و بهت زده بشود، یا اینکه خودش را بکشد و ... ولی در اثری که وجه اجتماعی و تاریخی دارد، عکس‌العمل فردی و محتمل آن مادر، به نفع عکس‌العمل و واکنش اجتناب ناپذیر جمعی تاریخی کنار می‌رود. به این معنا که موضوع، موضوعی است اجتماعی و پایان هم لاجرم، یک پایان اجتماعی است؛ چون مجموعهٔ حرکت مردم اینجور عمل می‌کند. این را هم می‌طلبد.

... (و اما) آریا (شخصیت دیگر نمایشنامه) به جای خودش در عین اینکه یک عنصر سفاک است که وجه عمدهٔ او عملگی ستم است، از جنبه‌های یک روشنفکر کارگزار و به خدمت درآمده هم برخوردار است که جریان جهانی حکومت دیکتاتوری را پذیرفته و به آن خدمت می‌کند؛ و در واقع بخش خرفت وجدان کارفرمایان خود نیست، بلکه وجدانِ نسبتاً آگاه آن است. و یک نمونه تیپیک می‌خواستم باشد ... بنابراین آریا یک نمونهٔ مرکب است ... می‌خواستم بگویم به هر حال او هم یک آدمی است دیگر. یک وجه انسانی مغلوب شده هم در او هست ... این جزو باور من از زندگی است که هیچ انسانی بد یا بالفطره بد نیست. همچنانکه هیچ انسانی بالفطره خوب نیست. انسان در عین وحدت خودش دچار جنبه‌ها، امکانات و زمینه‌های مختلفی است که در ارتباط با زندگی تغییر پذیر است ... (در مورد آریا) آنجا که به ابراهیم می‌گوید پیش از آنکه داغت کنم، پیشنهاد می‌کنم که بکشمت و بعد داغت کنم؛ این خودش همان محدودهٔ انسانیِ اوست ...

... (و اما) حرکت اگر در **ققنوس** وجود دارد به صورت گذشته و حتی رفتن به آینده است از طریق ذهن؛ و این به موضوع **ققنوس** مربوط می‌شود و اینکه شکل و مضمون همچنان انسجامش را محفوظ نگه می‌دارد.

دربارهٔ کلیدر

کلیدر پهناور و پیچیده است ... در **کلیدر** تخیل که اصل اساسی در هنر است نقش بسیار مهمی دارد، و این برمی‌گردد به جرأت من در بهره‌گیری از تخیل. می‌گویم جرأت، چون معتقدم هنرمند در یک مقطع خاصی از کارش به جرأت هنری دست پیدا می‌کند. و این تخیل در من ریشه‌ای عمیق دارد؛ بویژه در کودکی من دنیاهای تخیلی زیادی برای خود می‌ساختم و حالا که فکرش را می‌کنم می‌بینم من یک دون کیشوت واقعی بوده‌ام. این تخیل و خیالپردازی و سر به پهندشت بیابان گذاشتن شاید مزید بر علت نیاز مادی شد که من در دوازده سالگی از ده بیرون آمدم. بنابراین خیالپردازی و تخیل (هردو) در من قوی بود ...

... این رمان سه زمینه دارد. یک زمینهٔ عشیره‌ای، یک زمینهٔ روستایی و یک زمینهٔ شهری. در این سه پهنا، سه محور وجود دارد. از نظر من قهرمان محوری زمینهٔ عشیره‌ایش گل محمد است. قهرمان محوری روستائیش با بقلی بندار هست و قهرمان محور شهریش ستار. در زمینهٔ روستا و حول محور بندار یکی از زیباترین قهرمانهایی که من دوست دارم قدیر هست. توضیح بدهم که نادعلی مثل حلقه‌ای است که وابستگی به هر سه زمینهٔ رمان دارد. همچنانکه در وضعیت خودش، ستار هم اینجور است. در محور ستار، موسی هست و دیگران هستند و آلاجاقی هست و شمل هست و غیره هست. در محور گل محمد، خان عمو هست، دو برادرش هستند، مادرش هست، پدرش هست، خانمان تیره و ارتباطش با دیگران هست. این است که دست کم این رمان، سه محور دارد که تمام کوشش خود بخودی من صرف این شده که این محورها آنچنان درهم پیچیده بشوند که نشود به سادگی تفکیکشان کرد ...

... من انسان را در **کلیدر** بخصوص، نه به آن صورت خمیده، بلکه به قامت وصف کرده‌ام؛ و معنای مجردش شاید این بشود که من خواسته‌ام انسانِ ملتم را در حدودی که ظرفیت رمان **کلیدر** اجازه می‌دهد، انسان بالغ و زیبا و دوست داشتنی خلق بکنم، آن گونه که هست واقعاً (اما در جهت تخریبش از هیچ کوششی فروگذاری نمی‌شود.) و این خودش نوعاً مقابل **رمانتیسم** است. چون وجه شاخص تیپهای رمانتیک رنج آلودگی و بیمارگونگی مفرط آنهاست. اما قهرمانهای **کلیدر**، رنج کشیده‌ترینشان هم سرپا و به قامت است و زیباست و

صاحب اراده است. آن وقت افرادی آگاه یا ناآگاه، در واقع نقض این ارزشها را در نظر دارند و خودشان را هم راحت می‌کنند، با یک قضاوت ساده؛ و اما گرتهٔ رمانتیسم در رئالیسم بویژه با توجه به موقعیت جغرافیایی تاریخی که ما در **کلیدر** داریم، می‌تواند مورد نظر باشد، اما شما واقعی‌تر از عباسجان کربلایی خداداد اصلاً می‌توانید پیدا بکنید در ادبیات معاصر خودمان؟ این رمانتیک است؟ شما واقعی‌تر از ماه درویش به عنوان یک نمود تخیل‌انگیز و اصلاً پیوسته با رمانتیسم زندگی اجتماعی؛ می‌توانید بیابید؟ نه؛ این لیریزم در حماسه است، یعنی آنچه که سرتاسر زندگی عشایری و ایلی مردم ایران را در تمام نقاط در برداشته، در بردارد و حالا حالاها در برخواهد داشت. به نظرم، هم من و هم آن دیگر دوستان یک بار دیگر باید به سبک شناسی مراجعه بکنیم و از قضاوت عجولانه بپرهیزیم. اما یک حقیقت وجود دارد، و آن این است که من عمیقاً اراده کرده‌ام انسانهایی خلق کنم که دیگران ناگزیر از عشق به آنها باشند ... حتی دشمنان من و دشمنانِ آن آدمها ... (به هر حال) در جامعهٔ روشنفکری ما این یک جور بیماری است که وقتی میل ندارند از اثری خوششان بیاید، بالاخره برایش ـ به قول ما ـ یک «اوّلو» می‌تراشند. یک بیماری دیگر هم که وجود دارد این است که افراد همه ـ دان هستند و دربارهٔ هرچه و هر چیز هم قضاوت می‌کنند، بدون آنکه خم به ابرو بیاورند و یا یک لحظه تردید کنند در داوری خودشان. انگ رمانتی‌سیسم زدن به **کلیدر** هم از همین مقوله است؛ بدون توجه به این‌که چنین حرفی را مدعی شدن مسئولیت دارد. البته زرنگی چنین افرادی در این است که قضاوتهای خود را به صورت محفلی حفظ می‌کنند و آن را به کتابت در نمی‌آورند. چون به این ترتیب همیشه می‌توانند نظر خود را عوض کنند ... آخر رمانتیسم که آبله مرغون نیست. رمانتیسم یک مکتب هنری است که ادبیات، از جمله داستان‌نویس را هم در بر می‌گیرد. و این مکتب به سادگی و به خاطر خودش هم بوجود نیامده. بلکه خودش پیشینه و پسینه‌ای دارد، ساختمانی دارد، علل و اسبابی دارد از جمیع جهات؛ آن هم در ممالکی که بستر تاریخی حرکتشان مسیر طبیعی داشته و دست کم بعد از رنسانس مثله نشده است ... سؤال من از کس یا کسانی که چنین نسبتی به کار من داده‌اند، این است که کدام یک از وجوه تاریخی، فلسفی، روحی، هنری مشابه با رمانتیکها را در اثر یا در آثار من کشف (!) کرده‌اند که بر مبنای آن به این نتیجه رسیده باشند؟! پس آیا حق

ندارم بگویم که همه ـ دان بودن و قضاوت مبتنی بر جهل کردن در جامعهٔ روشنفکری ما نوعی بیماری است؟ بگذار آنها را به یک نکته از خطاهایشان آشنا کنم، و آن درک ناقصی است که از «تخیل» دارند؛ متأسفانه آنها هنوز فرق بین «تخیل» و «خیالبافی» را نفهمیده‌اند. به این ترتیب زیبایی و خلاقیت در زبان و بیان، آهنگ کلام و غنای توصیف را هم ـ احتمالاً ـ به حساب رمانتیسم می‌گذارند. شاید هم حجم کار آنها را به این نتیجه رسانیده، چون ـ مثلاً ـ **بینوایان** که حجیم است یک اثر رمانتیک شمرده می‌شود(!)

... رئالیسم از نظر من در **کلیدر**، همان کلیدر است. رئالیسم در جای خالی سلوچ همان سلوچ است. رئالیسم در ـ فرض کنید ـ **عقیل عقیل** هم همان عقیل عقیل است. در حدود تجربه و برداشت من، دو جور برداشت از رئالیسم وجود دارد. یکی آنکه از روی کتاب ور می‌دارند و برای خودشان یک چهارچوب درست می‌کنند و از آن چارچوب پایشان را آنورتر نمی‌گذارند؛ یکی هم نوع برخوردی است که خود اثر حدود و ثغور خودش را تعیین می‌کند، و این آن برخوردی است که من می‌پسندم. چون مرزهای رئالیسم در نظر من بی‌نهایت است. در این معنا من **کافکا** را هم از برخی جهات رئالیست می‌دانم و این رئالیسم **هدایت** را هم در برمی‌گیرد. مثلاً در کجای رئالیسم انسان با حیوان می‌نشیند حرف می‌زند؟ این کار را من کرده‌ام در **کلیدر** ... در کجای اصول رئالیسم آمده که انسان با حیوانش دیالوگ داشته باشد؟ اما این رابطه را من حس و بیان کرده‌ام ... (و با این حال) دیالوگها (در کلیدر) کاملاً رئالیستی و در عین حال ویژه هستند؛ چون از نظر من عمده روح کلام و دلنشینی بافت کلام است و باوری که نویسنده و خواننده از آن دارند ...

... تا آنجایی که به **کلیدر** مربوط است در ارتباط با حال و هوا، فضا، قهرمانها، محیط و چگونگی این شخصیتهاست و ناشی از تخیل پیوسته در جستجوی یافتن ارکانی است که یکدیگر را کامل کنند و یکی از آن رکنها **زبان** است. شاید حس کرده بودم که برای بیان حماسی این قهرمانها آن زبان پیشین کفایت نمی‌کند، بنابراین قهرمانها در جریان جذب تمام تخیل من به سوی خود، زبان خودشان را در من آفریدند. اما اینکه این زبان چطور زمینه‌ای در من داشت که این گونه آفریده شد در **کلیدر**، مربوط به دوران گذشته می‌شود و اینکه رگه‌ای از این زبان، قبلاً در کارهای من بود؛ و درکارهایی مثل **باشبیرو** جابجا، بعضی

جاهای **گاواره‌بان**، در بعضی توصیفات **آوسنهٔ باباسبحان** و عمدتاً در **عقیل عقیل**، خودش راگهگاه بروز داده بود. تا اینکه در**کلیدر** این زبان جای خودش را پیدا کرد. در واقع مثل سوارکاری که سوار خودش را پیدا بکند، زبان و قهرمانها همدیگر را یافتند، و با**کلیدر** که نسبت به معیارهای قبلی متفاوت است این زبان هم حرکت و در عین حال باید بگویم رشد خودش را آغاز کرد و در جریان نوشته شدن کلیدر هم، باید حرکت خود را، با حفظ نواخت کلی، ادامه داده باشد ...

... آنچه می‌خواهم بگویم از جهت رشد زبان ... این است که از نظر من همچنانکه **باشبیرو** اهمیت دارد از جهت رهایش زبان و گسستن قید وبندهای ده ـ پانزده سالهٔ من که میل به آن از **گاواره‌بان** شروع شده بود، **عقیل عقیل** اهمیت دارد از جهت حد آن جسارتی که ... در نوشتن و چیرگی من بر کلام و زبانی که سرانجام پس از پانزده سال افت و خیز و جدال درونی به آن دست یافته بودم. این است که خودم **باشبیرو** را همچون مسیری می‌بینم که مرا می‌برد به سوی پلی که باید از آن بگذرم تا به **کلیدر** برسم، و آن پل **عقیل عقیل** است، و **از خم چنبر** و **روز و شب یوسف** منزلگاه‌هایی هستند در مسیر از **ته شب تا کلیدر** ... کار من (در واقع) پس از رسیدن به روشنایی زبان از پس بن بست خستگیهای مکرر، این بوده است که زبان امروزهٔ فارسی را با زبان شهداب دوران شکوفایی باززایی زبان فارسی و بیان جانانهٔ عارفانه در آمیزم ...

... در خصوص گفتگوهای (دیالوگ) **کلیدر** آنچه در هیچ نقطه‌ای گنگ و گم نیست، همانا روح کلام مردم است و این شیوه نیز با سادگی بدست نیامده است. اما در موردی که مربوط می‌شود به بیان کم و کیف حالات قهرمانها توسط نویسنده، علت عمده‌اش بسته به درنگ و تأمل من است روی انسان و محیط و روابط، و بخصوص بسته به این اصل کار من است که اول می‌بینم و همزمان با دیدن می‌نویسم. این اصل نه تنها در کلیت مجموعهٔ هر داستانی که می‌نویسم اساسی‌ترین اصل است، بلکه در جزءجزء یک رابطه، یک چشم انداز و در کمترین حالت حسی یک آدم هم وارد است. چون من برای اینکه قهرمان یا قهرمانهایی را بنویسم، اول باید آنها را ببینم، یعنی اول باید قهرمان را در موقعیت و در ارتباطاتش به ذهن درآورده باشم تا به تصویرش بپردازم. مثلاً بلقیس در ذهن و در نگاه من حجم و ترکیب وقواره و رفتار و حس و حالی دارد که من تمام آنها را می‌بینم و در واقع حضورش را حس می‌کنم؛ به این ترتیب او

وصف می‌شود، وصف در موقعیت مربوطه، حتی مویرگهای ملتهب چشمانش در گریستن بر کشته شدن برادر جوانش؛ این سیاق کار من است و یک نکتهٔ دیگر؛ در پاره‌ای جاها که می‌بینید خود به میدان آمده‌ام، آن سماع من است و هیچ گریزی از آن نبوده است، و این وجد و حال، اگر فراتر است از متر اندازه‌گیری تکنیسینهای قصه‌نویسی (کوههای موش‌زا)، گمان می‌کنم ایشان باید در لایتغیر بودن متر اندازه‌گیری خود دچار تردید شوند، نه من. چون من آمده‌ام تا تمام قواعد و قالبهای خشک را ـ که عجبا به عنوان نوگرایی حقنه می‌شود ـ بشکنم و شکانده‌ام ... (در هر حال) به نظر خودم، حضور نویسنده در **کلیدر**، یک شیوه است و این چیزی بود که خودم بعد از نوشتن دریافتم؛ و آن مربوط می‌شود به بیش از حد عجین بودن من با آن محیط و قهرمانهایش؛ بیش از پانزده سال زندگی ذهنی و روحی داشتن با چهره‌هایی که من عمیقاً دوستشان می‌داشته‌ام و دارم هم، مرا به صورت یکی از آن‌ها در آورده بود و به گمان خودم این، پیشامد خیر و خوشایندی بوده است در دست یافتن به یک شیوه و شگرد که به گمانم فقط **کلیدر** ظرفیت آن را داشته است. جاهایی که مستقیم یا غیرمستقیم با ماه درویش صحبت می‌کنم، جاهایی هست که با گل محمد صحبت می‌کنم، جایی هست با شیرو صحبت می‌کنم، جایی هست با عباسجان صحبت می‌کنم و این حضور از نظر خودم نابهنجار نمی‌نماید و ناهموار هم ننموده؛ وگرنه لابد تغییر می‌کرد ...

دربارهٔ زنِ داستانهایش

زنهای نوشته‌های من هم، زنهای بعد از اسلام، درایران هستند. زنهایی که وابستگی انفعالی اقتصادی به جامعه و حکومت مرد دارند که منتج از اختیارات شرعی و عرفی در مناسبات اجتماعی است امکان استقلال اقتصادی به آنها نمی‌دهد، بخصوص در شهر. بنابراین، طبیعی است که تنها تکیه‌گاه زن، مردش باشد و اگر بیفتد، زیرپای زن خالی بشود. البته ممکن است یک زن استثنائاً ـ از لحاظ فردی، وابستگی اقتصادی به مرد نداشته باشد، اما در جامعه چی؟ آیا زن به طور کلی درجامعه‌ای قرار دارد که وابستگی اقتصادی به مرد و نیاز حمایت از مرد نداشته باشد؟

(ولی) در محدودهٔ روستا (زن) از جنبه‌هایی امکان آزادی بیشتری دارد. علت این است که زن در روستا یک رکن کار است. شروط شرعی در زن روستایی نتوانسته چنان محدودیتی بوجود بیاورد که در زن متعلق به طبقهٔ متوسط و بالای شهر (اشاره‌ام) به این ده ـ بیست سالهٔ اخیر نیست، که زنان متوسط و بالا از نوع آزادیهای ناپایدار (عینی محدود و خاص) برخوردارند . بیشتر منظور وجه تاریخی زن است. بنابراین زن روستایی ما، درعین حال مقید به اصول مذهبی وشرعی هست، اما هنگامی که به صحرا می‌رود، بالهای چادرش را به دور گردن گره می‌زند و پابه‌پای مرد کار می‌کند.

زن، چه در جامعهٔ دهقانی وچه در جامعهٔ چوپانی ما نقش عمده‌ای را دارد. زیرا مستقیماً در کار تولید سهیم است. اگر بیل نمی‌زند ـ که می‌زند ـ تخم می‌پاشد. اگر با گرگ پنجه در پنجه نمی‌شود ـ که می‌شود ـ شیر می‌دوشد و در ساختن تمام فراورده‌های دامی دخالت عمده دارد. بر روی هم به پستو حبس کردن زن یعنی فلج کردن نیمی از اندام جامعه. تا پیش از دورهٔ تازه ـ یعنی پیش از مشروطیت ـ به ندرت دیده می‌شد که در شهرها زنی در کنار مرد کار کند، یا در سطح پایین جامعه، حتی ـ جز کار منزل ـ کار بکند. اما به روایتی در جنبش مشروطیت زنان برگزیده‌ای دوشادوش مردها، بر ضداستبداد جنگیدند. در روستا و ایلات ـ بخصوص ایلات نسبت به شهرها ـ فرقی کلی هست بین بردکار زن چوپان تا ـ مثلاً زن بازرگان. زن ایلی در کار و در پیکار، همپای مرد است، اگر چه در قوانین خانوادگی تحت تأثیر شرعیات باشد ـ که هست ـ اما زن بازرگان ـ نوعاً مصرف کننده‌ای مغلوب بیش نیست.

فهرست آثار محمود دولت آبادی

● آ

آوسنهٔ بابا سبحان

داستان بلند، پایان نگارش ۱۳۴۶، چاپ اول ۱۳۴۷

آهوی بخت من گزل

افسانه، چاپ اول زمستان ۱۳۶۷، تاریخ نگارش سال ۱۳۶۵

آزادی، ایدئولوژی مشترک همهٔ نویسندگان

مقاله‌ای است در پاسخ به سه سؤال مطرح شده دربارهٔ وضعیت ادبیات داستانی ایران بعد از انقلاب از سوی سرویس ادبی روزنامهٔ کیهان در سال ۱۳۶۶، این مقاله در این روزنامه چاپ نشد، نخستین چاپ در گفت و گو ... سپنج که تحت عنوان رد منتشر شد.

آخر بازی

روایتی است از دیدار نویسنده با جمعی از درویشان قادریه در سنندج

● الف

ادبار

داستانی است از مجموعه داستان لایه‌های بیابانی، تاریخ نگارش سال ۱۳۴۲

از نقطهٔ عزیمت تا لحظهٔ شدن

مقاله‌ای است دربارهٔ کانون نویسندگان، نخستین چاپ اسفند ۷۲، مجلهٔ تکاپو

ای بسا هند و ترک همزبان

یادداشتی دربارهٔ یوهانسون ایوارلو نویسندهٔ سوئدی، نخستین چاپ آذر ۶۹، مجلهٔ آدینه

ایران و تعصبات فرقه‌ای

سخنرانی در دانشگاه آزاد به سال ۱۳۵۷؛ چاپ شده در روزنامه‌های کیهان و ...

اطلاعات

اتوبوس

فیلمنامه، منتشر شده به سال ۱۳۷۲، تاریخ نگارش ۱۳۶۰

از خم چنبر

داستان بلند، چاپ اول ۱۳۵۶، پایان نگارش ۱۳۵۳

انسانِ سوم

سخنرانی در سمپوزیوم آمستردام ۱۳۶۸ (۱۹۸۹)، نخستین چاپ پاییز ۱۳۶۸ ، مجلهٔ دنیای سخن

اتاق شماره ۶

قصهٔ شب: سریال پنج قسمتی براساس اثری از آنتوان چخوف، تنظیم شده برای رادیو به سال ۱۳۶۵ مهرماه

● ب

با خشم به یادآر

نقدی بر اجرای نمایشنامه‌ای به همین نام، اثر جان آزبرن، نخستین چاپ ۱۳۴۹، روزنامهٔ کیهان

بابا سبحان در خاک

نقدی بر فیلم خاک ساختهٔ مسعود کیمیایی، نخستین چاپ ۱۳۵۲، به شکل جزوه چاپ شد

به سوی تئاتر ملی

مقاله، نخستین چاپ سال ۱۳۵۸ در نشریهٔ سندیکای هنرمندان و کارکنان تئاتر

با شبیرو

داستان بلند، چاپ اول ۱۳۵۱، نگارش ۵۰ - ۱۳۴۷

بند

داستان کوتاه، از مجموعه داستان لایه‌های بیابانی، پایان نگارش سال ۱۳۴۵

بیابانی

داستان کوتاه، از مجموعه داستان لایه‌های بیابانی، تاریخ نگارش سال ۱۳۴۳

برخوردهای جزمی مورد علاقهٔ من نیست

گفت و شنود، نخستین چاپ تیرماه ۱۳۶۹، مجلهٔ دنیای سخن

● پ

پایینی‌ها

رمان، مفقود شده

پشت نقاب

مقاله‌ای است در باب هنر و ادبیات جعلی زیر لوای ایدئولوژی مترقی، نخستین چاپ سال ۱۳۵۶

پای گلدستهٔ امامزاده شعیب

از مجموعه داستان لایه‌های بیابانی، پایان نگارش به سال ۱۳۴۳

● ت

ته شب

داستان کوتاه، نخستین داستان چاپ شده از دولت‌آبادی به سال ۱۳۴۱، مجلهٔ آناهیتا

تنگنا

نخستین تجربهٔ دولت‌آبادی در زمینهٔ نمایشنامه‌نویسی، پایان نگارش به سال ۱۳۴۷

تذکره

مقاله‌ای است در تأسف دو لحظهٔ از دست رفته در دو دیدار خاموش نویسنده بازنده یاد صمد بهرنگ، نخستین چاپ به سال ۱۳۵۲، روزنامهٔ کیهان

تئاتر در محاق

گفت و شنود، نخستین چاپ به سال ۱۳۵۸، صحنهٔ معاصر

● ج

جای خالی سلوچ

رمان، پایان نگارش سال ۱۳۵۷، نخستین چاپ به سال ۱۳۵۷

جهان را در خود بجوی

مطلبی دربارهٔ چگونگی وضعیت ادبیات داستانی ایران در جهان، نخستین چاپ اسفند ۷۱، مجلهٔ دنیای سخن

● خ

خون و خنجر و شیدا

داستانی است که پس از باشبیرو نوشته می‌شود و نخستین جوانه‌های **کلیدر** از دل آن بیرون می‌زند که به همین دلیل پس از بسط و گسترش یافتنش به کلیدر تغییر نام می‌دهد. نام دیگر آن **شب‌های قلعه چمن** می‌باشد.

● ح

حرف‌هایی پیرامون قصه

گفت و شنود، نخستین چاپ سال ۱۳۵۳، جُنگ لوح؛ این گفتگو در سال ۱۳۴۷ انجام گرفته است.

● چ

چیرگی مرگ، تاوان زیستن

یادداشتی است بر چگونگی روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورده، فروردین ۱۳۷۳، مجلهٔ تکاپو

درخت

نمایشنامهٔ کوتاه، تاریخ نگارش ۵۱ ـ ۱۳۵۰

دیدار بلوچ

گزارش سفر دولت‌آبادی به سیستان و بلوچستان، پایان نگارش دی‌ماه ۱۳۵۳

در آستانهٔ فصلی سرد

متن سخنرانی در سمپوزیوم «ادبیات در گذار به هزارهٔ سوم» بهار ۱۳۷۱، مجلهٔ آدینه

دراحوال رمان

مقاله‌ای است در تاکید بر ضرورت درک رمان از جهت ساخت و محتوا،

نخستین چاپ سال ۱۳۵۹ در کتاب شورای نویسندگان و هنرمندان ایـران؛ چاپ بعد اسفند ۱۳۶۷، مجلهٔ آدینه

دموکراسی و حدود بشر بودن ما

مقاله، چاپ شده به تاریخ آبان ۱۳۷۲، مجلهٔ آدینه

● ر

رابطهٔ ادبیات و مردم

نخستین چاپ شهریور ۶۹ ، کِلک

روز و شب یوسف

از آثار گمشدهٔ محمود دولت‌آبادی، نگارش ۱۳۵۲

روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورده

رمان، جلد نخست، چاپ اول ۱۳۷۰، نگارش ۱۳۶۸ ـ ۱۳۶۲

روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورده

رمان، جلد دوم، چاپ اول ۱۳۷۲، نگارش ۱۳۷۱ ـ ۱۳۶۸

رَد

گفت وگزار سپنج، مجموعهٔ مقالات، سخنرانی‌ها، نقدها و گفت و شنودها، چاپ اول پاییز ۱۳۷۱

رنج ما، فریضهٔ ما

سخنرانی در دانشگاه سیـاتل و دانشگـاه بـرکلی (ایـالات مـتحدهٔ آمریکـا) فروردین ۱۳۷۰ چاپ شده در مجلهٔ گردون

● س

سفر

داستان بلند، پایان بازنویسی سال ۱۳۵۲، نگارش سال ۱۳۴۵، چاپ اول ۱۳۴۷

سربداران

طرح سریال ۲۶ قسمتی برای تلویزیون. شروع نگارش اواخر سال ۱۳۵۶، نگارش این سریال بنابه دلایلی ناتمام می‌مـانَد؛ قسـمت اول آن در کتـاب جمعه شماره ۶ به چاپ رسیده‌است.

سیری در اندیشه‌های برشت

نقدی بر کتابی به همین نام به تالیف م.امین مؤید، نخستین چاپ بهمن ۱۳۴۹، روزنامهٔ کیهان

سودای مرد پیر

نگاهی به نمایشنامهٔ **محاق و مرگ در پاییز** اثر اکبررادی، نخستین چاپ سال ۱۳۴۹، روزنامهٔ کیهان

سندیکا و ما

گفت و شنود، نخستین چاپ اسفند ۱۳۵۹، صحنهٔ معاصر

سایه‌های خسته

از مجموعه داستان لایه‌های بیابانی که در چاپ چهارم از این مجموعه حذف شده است. نگارش سال ۴۴-۱۳۴۳

● ش

شب‌های قلعه چمن

نام دیگر داستان «خون و خنجر و شیدا»

● ص

صلح و جنگ

نخستین چاپ آبان ۱۳۶۷، مجلهٔ دنیای سخن

● ض

ضد خاطرات، اثری متفاوت

نقدی است بر کتاب ضد خاطرات، اثر آندره مالرو، نخستین چاپ فروردین ۱۳۶۷ ، مجلهٔ آدینه

● ط

طرب و تحول

سخنرانی در تئاتر دهقان، نخستین چاپ فروردین ۱۳۶۰، کتاب شورای نویسندگان و هنرمندان ایران، کتاب سوم

● ع

عشق عاشقان را، جام‌جم شما را

مقاله‌ای است اعتراض‌آمیز نسبت به توهین ناروای صادق قطب زاده(سرپرست صدا و سیما) به اقشار مختلف جامعه ... نخستین چاپ اسفند ۱۳۵۷، روزنامهٔ کیهان

عقیل‌عقیل

داستان بلند، پایان نگارش نیمهٔ دوم ۱۳۵۳

● غ

غریبه در نارستان

نگاهی به نمایشنامهٔ افول اثر اکبر رادی، نخستین چاپ سال ۱۳۵۰، روزنامهٔ کیهان

● ف

فصل شکوفایی ادبیات آسیا

گفت و شنود،نخستین چاپ تیرماه‌سال ۱۳۷۰،دنیای سخن،نگارش بهمن ۱۳۶۹

● ق

ققنوس

نمایشنامه، پایان نگارش سال ۱۳۵۸، چاپ اول سال ۱۳۶۱

قتل

(شب سوگوار گیلیارد) نمایشنامهٔ چاپ نشده

قصهٔ هستی

نقدی بر قصهٔ هستی نوشتهٔ مرتضی رضوان، نخستین چاپ ۱۳۵۲، بینالود

● ک

کلیدر

رمان ده جلدی، نگارش‌یافته بین سالهای ۱۳۴۸ تا فروردین ۱۳۶۲

کارنامهٔ سپنج

مجموعهٔ داستان‌های محمود دولت‌آبادی در فاصلهٔ پانزده سال، این مجموعه در سه جلد منتشر شده است.

کله گردها، کله تیزها

نقدی بر اجرای نمایشنامهٔ برتولت برشت، نخستین چاپ آذر ماه ۱۳۵۸، کتاب جمعه

کشف ضرورت وحدت در تجربه و در عمل

سخنرانی در مدرسه عالی پارس (تهران)، سال ۱۳۵۷، چاپ شده در روزنامهٔ کیهان

● گ

گل دیوانه

قصهٔ آدینه، براساس گل سرخ رنگ اثر گارشین؛ تنظیم شده برای رادیو شهریور ۱۳۶۵

گاواره‌بان

داستان بلند، نگارش یافته در سال‌های ۴۸-۱۳۴۷، چاپ اول سال ۱۳۵۰

گفت و گو با دولت آبادی

شهریور ۱۳۶۸، مجلهٔ دنیای سخن

گفت و گو با دولت‌آبادی

این گفتگو در سال ۱۳۶۶ توسط محمد محمدعلی انجام گرفته و همراه با دو گفتگوی دیگر با احمد شاملو و مهدی اخوان ثالث در سال ۱۳۷۲ منتشر شده است.

● ل

لایه‌های بیابانی

نخستین مجموعهٔ داستان چاپ‌شده از محمود دولت‌آبادی است که شامل شش داستان به‌نام‌های ادبار، بند، پای گلدستهٔ امامزاده شعیب، بیابانی، سایه‌های خسته و هجرت سلیمان می‌باشد.

● م

مرد

داستان کوتاه، نخستین چاپ سال ۱۳۵۲، انتشارات علم؛ چاپ دوم ضمیمهٔ هجرت سلیمان، تاریخ نگارش ۵۱ـ۱۳۵۰

ما نیز مردمی هستیم

گفتگوبامحمود دولت‌آبادی دربارهٔ زندگی وآثارش،نخستین چاپ‌به سال ۱۳۶۸

موقعیت کلی هنر و ادبیات

متن سخنرانی در دانشگاه تهران، تالار ابن سینا، نخستین چاپ سال ۱۳۵۲

مثلث نحس

متن سخنرانی در کنفرانس سیرا، دانشگاه میشیگان (ایالات متحده آمریکا)، دانشگاه کوبینز (کانادا) بهار ۱۳۷۰، نخستین چاپ تیرماه ۱۳۷۰، مجلهٔ آدینه

● ن

ناگزیری و گزینش هنرمند

مجموعه مقالات

نکته این جاست

یادداشتی نامه‌وار پیرامون روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورده، نخستین چاپ فروردین ۱۳۷۳، مجلهٔ تکاپو

نیمه‌های اول راه

گفت و شنود، نخستین چاپ خرداد ۱۳۵۳، روزنامهٔ آیندگان

نگاهی به سی و پنج سال تئاتر مبارز

سخنرانی در دانشگاه صنعتی شریف به مناسبت روز جهانی تئاتر به سال ۱۳۵۸، مجلهٔ آناهیتا

نقش سیمای او

متن قرائت شده در تالار موزهٔ هنرهای معاصر به سال ۱۳۶۶؛ این متن به‌یاد حسن صفا نقاشی که در پاریس درگذشت (به علت تصادف) تهیه و توسط مهدی فتحی (دوست نویسنده) قرائت شد.

● هـ

هیولا

طرح فیلمنامه، نخستین چاپ شهریور ۶۷، مجلهٔ دنیای سخن

هجرت سلیمان

مجموعه‌ای از یک داستان کوتاه به‌نام مرد و یک داستان بلند به همین نام، چاپ اول سال ۱۳۵۱، هجرت سلیمان برای نخستین‌بار در مجموعهٔ داستان لایه‌های بیابانی به‌چاپ رسید، تاریخ نگارش ۴۳-۱۳۴۲

● ی

یاد هنرمند پرویز فنی‌زاده

سخنی کوتاه بر مزار پرویز فنی‌زاده به سال ۱۳۵۸

یاد ستایی نمایش تنبورنواز

یادداشتی است کوتاه براجرای نمایش تنبورنواز، اسفند ۷۲، مجلهٔ دنیای سخن

یادداشتهایی دربارهٔ داستان

نخستین چاپ در کتاب شورای نویسندگان و هنرمندان ایران، کتاب اول، پاییز ۵۹

فهرست راهنما

فهرست راهنما

نشر آروین منتشر کرده است:

نقد آثار شاملو
عبدالعلی دست‌غیب
۳۲۰ تومان

نقد آثار صادق هدایت
محمدرضا قربانی
۲۱۰ تومان

نقد آثار جلال آل‌احمد
عبدالعلی دست‌غیب
۲۴۰ تومان

تاریخ مردمی امریکا
هاروی واسرمن
ترجمه: محمد قاضی
دکتر ملک ناصر نوبان
۳۸۰ تومان

تعلیم و تربیت علمی برای همگان
سوخوملنسکی
ترجمه: رضی هیرمندی (خدادادی)
۲۸۰ تومان

وضعیت جهان (۱۹۹۲)
لستربراون
ترجمه: دکتر حمید طراوتی
۳۲۰ تومان

تپلی و چند داستان دیگر
گی دو موپاسان
ترجمه: محمد قاضی
۲۲۰ تومان

شما و دندانهایتان
دکتر داریوش هادیان
۵۰۰ تومان

خودآموز ارگ الکترونیک
ساندرا لوی
بارباراسیگل
ترجمه: ف. جهان
۲۳۰ تومان

خودآموز فلوت ریکوردر جلد ۱ و ۲
استیفن گودیر
ترجمه: ف. جهان
۳۰۰ تومان

خودآموز جدید ارگ
ویلیام بی
ترجمه: ف. جهان
۲۵۰ تومان

دنیای شادی (ترانه‌های ساده برای همه)
تنظیم و گردآوری: ناصر نظر
۳۰۰ تومان

محمود دولت آبادی، تابستان سال ۱۳۱۹ در دولت آباد سبزوار به‌دنیا آمد. دوران کودکیش در سایهٔ فقر و تنگدستی شدیدی که گریبان خانوادهٔ زحمتکشش را گرفته بود سپری شد و در همین دوران بود که او توانست رنج بزرگ مردم روستاهای میهنش را در دست‌های پینه بسته از کار و سفره‌های خالی از نانشان دریابد و این دریافت عمیق خود را ـ بعدها ـ در یکایک آثار خود بازتاباند.

در فاصلهٔ سالهای ۱۳۲۵ تا ۱۳۳۲ تحصیلات ابتدایی خود را با موفقیت پشت‌سر گذاشت اما شرایط سخت زندگی مانع از آن شد که بتواند به تحصیلات خود پس از دورهٔ ابتدایی نیز ادامه دهد، لذا چند سالی را در امتحانات متفرقه شرکت کرد ولی سرانجام بی‌آنکه بتواند دورهٔ تحصیلی متوسطه را به اتمام برساند در سال ۱۳۴۳ برای همیشه قید تحصیل را زد. با این همه او با کشف علائق و استعداد خود راهی را در پیش گرفت که سرانجام وی رابه جایگاه ویژه‌ای در ادبیات داستانی معاصر کشورمان رساند. در سال ۱۳۳۹ برای نخستین بار به خودکشی اندیشید اما با بیزاری از این گونه وسوسه‌ها این مرحله را برای همیشه پشت‌سر گذاشت. در سال ۱۳۴۰ به کلاس تئاتر آناهیتا رفت و یک سال بعد ته شب نخستین داستان جدی خود را در مجلهٔ آناهیتابه چاپ رساند. از سال ۱۳۴۱ تا اواسط سال ۱۳۵۳ در نقش‌های مختلف بر روی صحنه تئاتر ظاهر شد و سرانجام همزمان با ایفای نقش در نمایش در اعماق اثر ماکسیم‌گورکی توسط عوامل سازمان امنیت بازداشت و روانهٔ زندان شد. پس از آزادی از زندان در سال ۱۳۵۶ متوجه شد که برخی از آثارش مفقود شده و یا به یغما رفته‌اند. مهمترین این آثار رمان پایینی‌هاست که رگهٔ شهری آثار دولت آبادی را دنبال می‌کرد و (به قول نویسنده) می‌توانست ادامهٔ منطقی نمایشنامهٔ تنگنا باشد. نخستین سفر دولت‌آبادی به کشورهای اروپایی در سال ۱۳۶۸ اتفاق افتاد: هلند، سوئد، آلمان، انگلیس و فرانسه ...

نشر آروین

قیمت: ۲۷۰۰ ریال